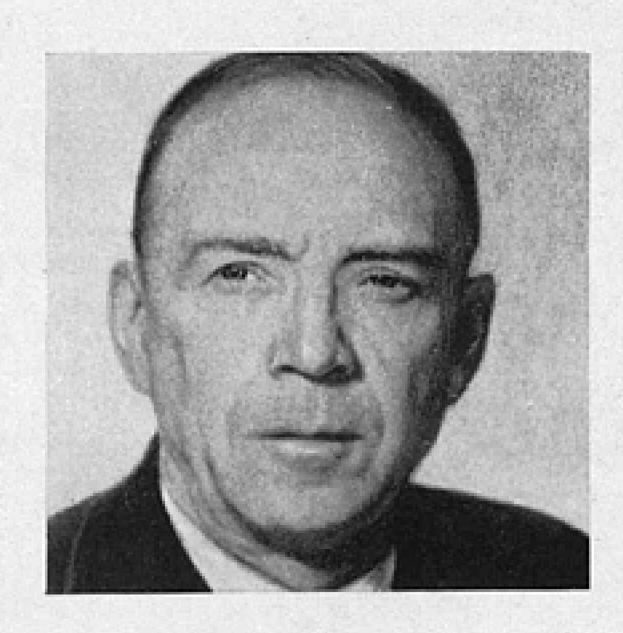
искусство кино 12
1973





Поздравляем с 75-летием

Гоморова Михаила Сергеевича, актера и режиссера, сотрудника и ученика С. М. Эйзенштейна, принимавшего участие в создании фильмов «Стачка», «Броненосец «Потемкин», «Октябрь», «Старое и новое», поставившего (совместно с И. Кравчуновским и Б. Юрцевым) картины «Завтра ночью» и «Крылья» (1932).



Поздравляем с 75-летием

Дзигана Ефима Львовича, народного артиста СССР, лауреата Государственной премии СССР, поставившего картины «Бог войны», «Суд должен продолжаться», «Женщина», «Мы из Кронштадта», «Джамбул», «Пролог», «Железный поток» и другие.



Поздравляем с 70-летием

Шеленкова Александра Владимировича, заслуженного деятеля искусств РСФСР и Латвийской ССР, лауреата Государственных премий СССР, снявшего фильмы «Матрос Иван Галай», «Два-Бульди-два» (совместно с П. Ермоловым), «Джульбарс», «Салават Юлаев», «Зоя» (этот и все последующие с И. Чен), «Глинка», «Райнис», «Адмирал Ушаков», «Корабли штурмуют бастионы», «Ромео и Джульетта», «Урок истории», «Коммунист» и другие.





Поздравляем с 60-летием

Чен Иоланду Евгеньевну, лауреата Государственных премий СССР, снимавшую картины «Зоя», «Глинка», «Далеко от Москвы», «Райнис», «Ромео и Джульетта», «Туннель», «Софья Перовская», «Песни моря» и другие (все совместно с А. Шеленковым).



Поздравляем с 50-летием

Фигуровского Николая Николаевича, заслуженного деятеля искусств БССР, сценариста и режиссера; написавшего сценарии фильмов «Огненные версты», «На дорогах войны» (совместно с Л. Сааковым), «Когда деревья были большими», «Командировка» (совместно с Ю. Егоровым), «Преступление и наказание» (совместно с Л. Кулиджановым) и другие, поставившего по своим сценариям фильмы «Часы остановились в полночь», «Весенние грозы», «Сколько лет, сколько зим!», «Десятый шаг».

ИСКУССТВО КИНО 12
1973

Ежемесячный журнал

Орган
Государственного Комитета
Совета Министров СССР
по кинематографии и Союза
кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

На 1-й странице обложки — В. Тихонов в фильме «Семнадцать мгновений весны» (режиссер Т. Лиознова, Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького по заказу Центрального телевидения). На 4-й странице обложки — кадры из фильма «Семнадцать мгновений весны». Вверху слева: Р. Плятт — пастор Шлаг, В. Тихонов — Исаев; вверху справа: Е. Евстигнеев — Плейшнер; внизу слева: Л. Броневой — Мюллер; внизу справа: Е. Градова — Кэт, К. Желдин — Холтофф

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.
Рукописи не возвращаются

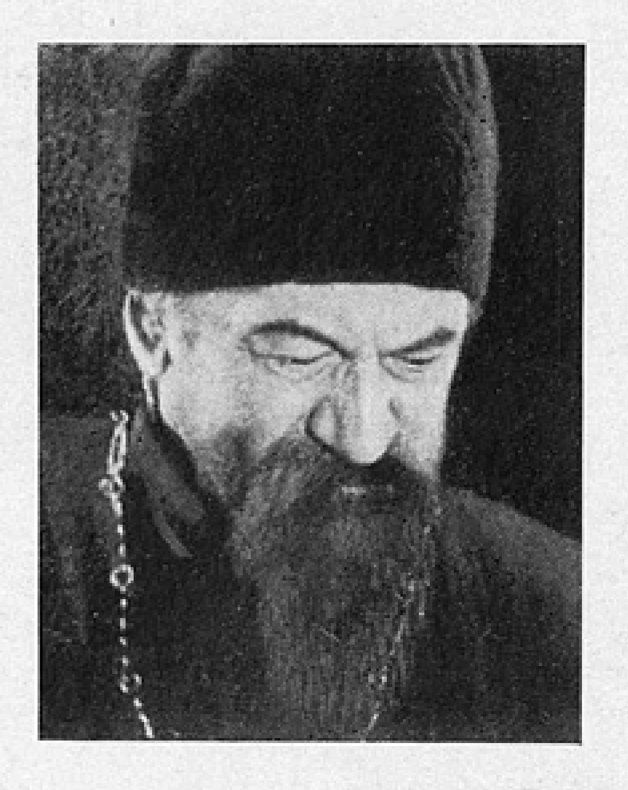
СОДЕРЖАНИЕ

Iskusstvo Kino
Cinema Art

Адрес редакции: 125 319 Москва, ул. Усиевича, 9, Тел. 151-02-72. Сдано в набор 27/IX — 1973 г. А — 12315. Подписано к печати 20/XI — 1973 г. Формат бумаги $70 \times 90^1/_{16}$. Печатных листов 12 (условных листов 14). Тираж 45 820 экз. Заказ 2603. Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном Комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, проспект Мира, д. 105.

Актеры МХАТа в кино

И. Москвин — Поликей. «Поликушка», 1919



О. Леонидов — Грозный. «Крылья холопа», 1926

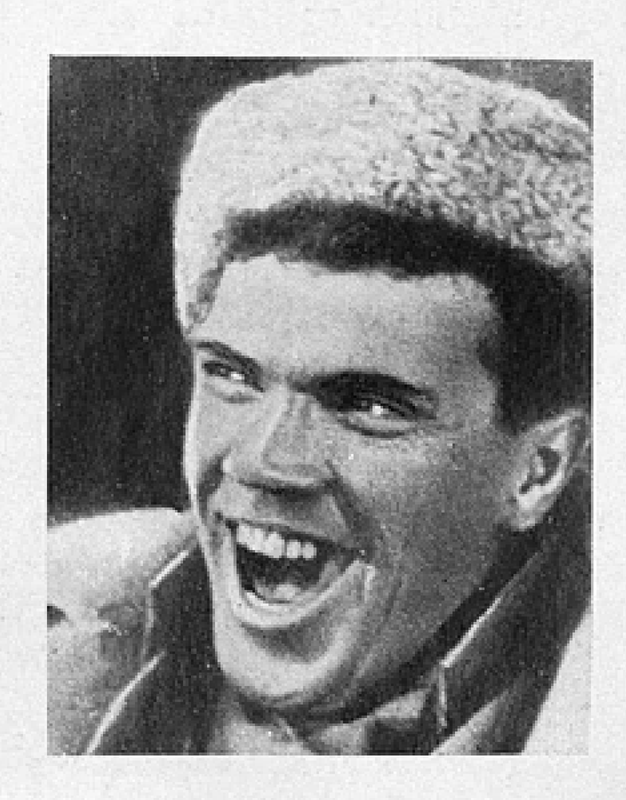


В. Качалов — Губернатор. «Белый орел», 1928

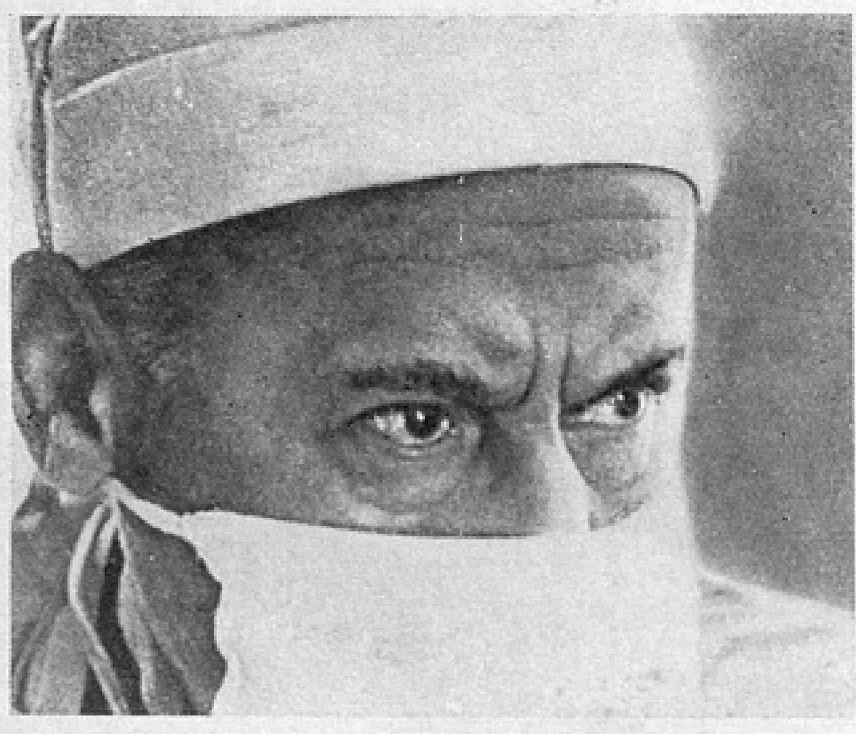


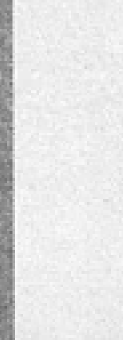
Н. Хмелев — Беликов. «Человек в футляре», 1939

Н. Баталов — Сергеев. «Путевка в жизнь», 1931



А. Тарасова — Екатерина. «Петр I», 1937







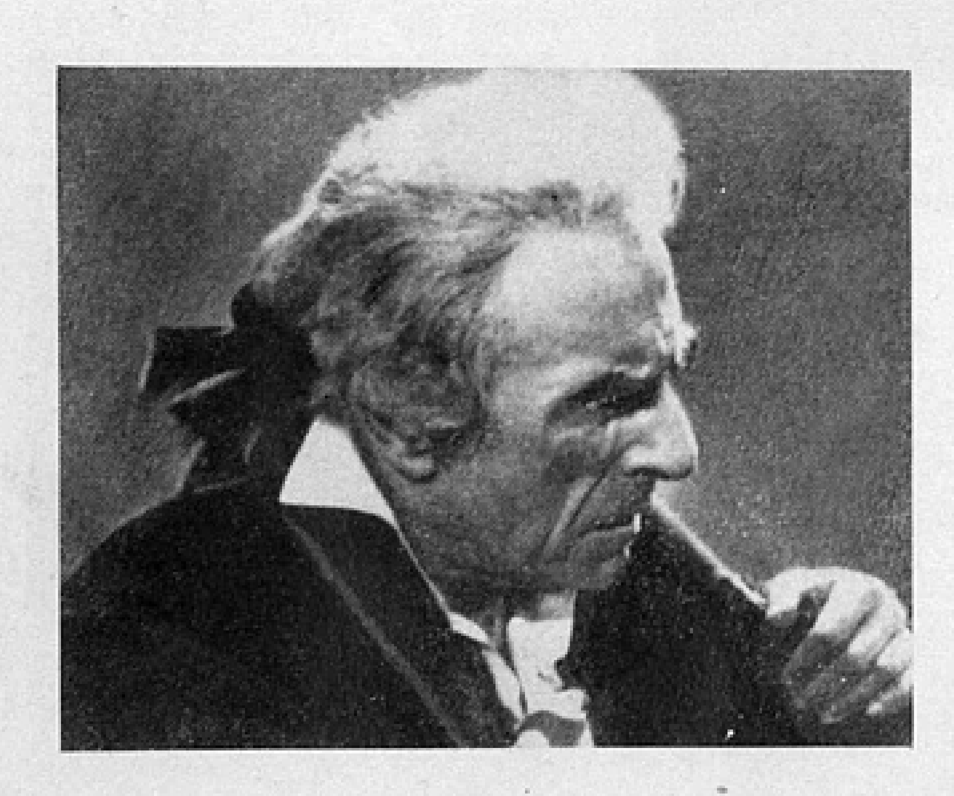
Б. Ливанов — Седов. «Степень риска», 1969

Н. Боголюбов — Шахов. «Великий гражданин», 1938





В. Белокуров — Чкалов. «Валерий Чкалов», 1941



А. Кторов — Болконский-отец. «Война и мир», 1965

А. Грибов — Храмов. «Начальник Чукотки», 1966





М. Прудкин — Федор Карамазов. «Братья Карамазовы», 1967

О. Ефремов — Буров. «Здравствуй и прощай», 1973



М. Яншин — Пятипал. «Телеграмма», 1969





В. Давыдов — Кузьмин. «Встреча на Эльбе», 1949

О. Стриженов — Егоров. «Неподсуден», 1969





Е. Евстигнеев — Плейшнер. «Семнадцать мгновений весны», 1973



И. Мирошниченко — Мария. «Это сладкое слово — свобода!», 1973



С. Коркошко — Зинаида Рисберг. «Почтовый роман», 1970



Е. Киндинов — Алексей. «Молодые», 1971



В. Невинный — Зайцев. «Исполнительный срок», 1960



Во имя мира

Летом 1973 года в Москве проходил VIII Международный кинофестиваль под традиционным девизом «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!». История этого крупнейшего киносмотра отражает историю мужания и сплочения прогрессивного киноискусства, вдохновленного наиболее передовыми идеалами нашей эпохи. Лучшие фильмы, которые были представлены на фестивальных экранах Москвы за последние 15 лет, несут на себе отсветы борьбы народов за мир, за социализм и демократию, за национальную независимость и социальный прогресс, неуклонно нараставшей в мире под влиянием роста и укрепления социалистического лагеря.

Восьмой Московский кинофестиваль вызвал особый интерес мастеров кинематографии и широкой общественности во многих странах мира. Оценивая международный резонанс и значение прошедшего кинофорума, газета «Правда» в передовой статье от 11 сентября 1973 года охарактеризовала его как волнующий праздник достижений мирового прогрессивного, демократического кино.

Кинематографисты, посланцы 86 стран, собрались на VIII Московский кинофестиваль в знаменательное для всего человечества время. 1973 год стал исторической вехой поворота от четвертьвекового периода «холодной войны» к разрядке международной напряженности, от конфронтации между великими державами к взаимоотношениям, основанным на принципах мирного сосуществования государств с различными социальными системами.

1973 год отмечен неудержимым ростом авторитета Советского государства, ленинской Коммунистической партии. Ведь благотворные перемены в международном климате наши современники связывают прежде всего с осуществлением конструктивной Программы мира, выдвинутой XXIV съездом КПСС и единодушно поддержанной всем советским народом, народами стран социалистического содружества и миллионами людей во всем мире.

Олицетворением доброй воли, неустанного, последовательного стремления к миру и сотрудничеству между народами является деятельность Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева. Переговоры, которые товарищ Л. И. Брежнев вел с государственными руководителями Соединенных Штатов Америки, Федеративной Республики Германии и Франции, завершились подписанием исторических документов и соглашений, имеющих определяющее значение для грядущих судеб планеты.

Во время фестиваля состоялось вручение Л. И. Брежневу международной

Ленинской премии «За укрепление мира между народами». И как ни была насыщена в тот день фестивальная программа, иностранные делегаты и гости с волнением и неослабевающим интересом смотрели телевизионную трансляцию из Кремля.

«Присуждение Генеральному секретарю ЦК КПСС международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами»,— сказал известный американский публицист и кинокритик Филипп Боноски,— отражает признание мировым общественным мнением его вклада в дело улучшения международного взаимопонимания».

«Ничто не кажется нам более справедливым и прекрасным,— заявил журналистам глава делегации революционной Кубы Альфредо Гевара,— чем международная Ленинская премия «За укрепление мира между народами», которой в лице Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева награждается мирная политика, начатая В. И. Лениным, которая была и будет политикой СССР. Кубинский народ знает своих друзей, и чествовать Леонида Ильича Брежнева — значит чествовать советский народ, который был рядом с нами во всех битвах».

Леонид Ильич Брежнев обратился с приветствием к участникам и гостям VIII Московского международного кинофестиваля, которое было оглашено 10 июля во Дворце съездов во время церемонии торжественного открытия VIII МКФ. «По лицам сидевших в зале людей,— вспоминал впоследствии венгерский режиссер Карой Макк,— я видел, что происходит событие большое и важное для них».

Леонид Ильич Брежнев сказал в своем обращении к участникам и гостям фестиваля: «Позвольте выразить надежду, что фестиваль будет содействовать дальнейшему расширению культурных связей, способствовать сближению народов в их общей устремленности к миру и сотрудничеству».

Вслушиваясь в слова приветствия Генерального секретаря ЦК КПСС, кинематографисты мира находили в них выражение собственных чаяний и размышлений. Всюду, где в дни фестиваля заходил разговор о настоящем и будущем киноискусства, о его роли и обязанностях в современном мире — на встречах кинематографистов со зрителями, в ходе дискуссии, проведенной под девизом московского киносмотра в Союзе кинематографистов СССР, на фестивальных пресс-конференциях,— единодушно отмечалось благотворное влияние начавшейся разрядки напряженности, способствующей расширению творческих контактов между деятелями кино разных стран, развитию передового гуманистического киноискусства. В многочисленных интервью, в выступлениях режиссеров, актеров, кинокритиков, опубликованных в советской и зарубежной печати, подчеркивалась возрастающая ответственность прогрессивного искусства, призванного ярко выразить глубокий и важный смысл перемен, происходящих на планете, дающих людям надежду на мирное и счастливое будущее.

Деятели передового киноискусства с особой ответственностью восприняли обращенные к ним слова приветствия: «Кинематограф может внести значительный вклад в упрочение мира на земном шаре, взаимопонимания и доверия между людьми разных стран. Киноискусство обладает огромной силой воздействия на умы и сердца миллионов. Очень важно, чтобы эта сила служила великому делу гуманизма и социального прогресса, духовного и нравственного обогащения человека».

И всем своим развитием фестиваль оправдал надежду, выраженную Генеральным секретарем ЦК КПСС, показал, что передовым, прогрессивным кине-

матографистам мира близки мысли о роли, которую кинематограф призван сыграть в борьбе за мир и дружбу между народами, за гуманизм, нашедшие такое яркое выражение в обращении товарища Леонида Ильича Брежнева.

Слова Генерального секретаря ЦК Коммунистической партии Советского Союза нашли самый живой отклик среди участников и гостей московского киносмотра: огромный зал Кремлевского Дворца съездов, где проходила церемония торжественного открытия, встретил их бурными аплодисментами. В дни фестиваля болгарская газета «Народна култура» писала: «Каждый прогрессивный деятель искусства может поставить свою подпись под словами приветствия Л. И. Брежнева. И Московский фестиваль дает новые подтверждения его слов...»

На экране VIII кинофестиваля прошли живые и запоминающиеся образы современного мира со всеми его противоречиями, бурными катаклизмами и конфликтами. Оптимизм строителей социализма и коммунизма, несгибаемость борцов против империалистических агрессий, пафос утверждения национального и социального самосознания, накал классовых битв, тревоги, противоречия, характерные для мира капитализма,— таков поистине необозримый круг образов и явлений, о которых напоминали фильмы, представленные в Москве.

Московский фестиваль и на этот раз зримо подтвердил животворную силу и неодолимость идей мира, гуманизма, свободы и социального прогресса, воплощенных в произведениях реалистического киноискусства, обращающегося к широким народным массам и стремящегося идти в ногу с современностью. В самой атмосфере, в общем настрое этого наиболее представительного ныне мирового кинофорума отразились главные черты и надежды нашего времени.

В этой связи нельзя не сказать о том глубоком впечатлении, которое оказала на зарубежных участников и гостей фестиваля встреча с советскими людьми, с Москвой, с социалистическим искусством. Можно вспомнить немало уважительных, сердечных высказываний о Московском кинофестивале, принадлежащих кинематографистам разных стран, разных континентов. Примечательно, однако, что в этих высказываниях впечатления о фестивале неизменно перемежаются теплыми, светлыми впечатлениями о советской столице, о ее людях.

«Меня не перестает удивлять доброта, приветливость, гостеприимство советских людей,— сказал гость из Новой Зеландии Джозеф Скотт,— гуманизм, им свойственный, господствует на фестивале...». «Всех нас порадовал высокий уровень жизни советских сельскохозяйственных рабочих,— говорил итальянец Флорестано Ванчини после поездки в подмосковный совхоз.—Они живут в прекрасных благоустроенных домах, довольны своей работой, хорошо проводят свободное время. Для этого созданы замечательные условия. Мы много слышали о радушии и гостеприимстве советских людей, но тот горячий прием, который мы встретили в вашей стране, превзошел все наши ожидания». «Энтузиазм и доброжелательность московских зрителей поразительны»,— заявил француз Ив Буассе, впервые приехавший в нашу страну.

Добрым пророчеством оказалось пожелание, высказанное в приветствии Генерального секретаря ЦК КПСС: «Хотелось бы, чтобы ваша встреча на Московском кинофестивале дала новые импульсы творчеству, развивающему демократические художественные традиции, проникнутому благородными идеями дружбы и взаимного уважения».

Праздником творчества, оплодотворенного этими высокими стремлениями, и явился VIII Международный кинофестиваль в Москве. Его итоги стали теперь

неотъемлемым достоянием истории всего современного киноискусства мира.

Картина прогрессивного мирового киноискусства, развернувшаяся на Московском киносмотре, была настолько показательной (по числу стран-участниц и количеству представленных фильмов кинофорум этого года был рекордным за всю историю Московского фестиваля), что знакомство с нею дает основания для аргументированных оценок состояния кинематографа во многих странах и позволяет объективно судить о важнейших направлениях мирового кинематографического процесса в целом. Одной из ведущих тенденций, все более утверждающихся в творчестве прогрессивных кинематографистов, является пристальное внимание к наиболее острым политическим вопросам современности, к проблемам коммунистического и рабочего движения, классовой борьбе в условиях капиталистического строя. К этому направлению примыкают картины, созданные честными и заинтересованными в судьбах своих соотечественников художниками Запада. В них раскрывается глубокий кризис общественных установлений, культуры, морали и официальной идеологии буржуазии, отражается необходимость коренных социальных перемен и преобразований, звучат раздумья о преимуществах социалистического общественного строя. Показательными и обнадеживающими в общей картине современного кино являются успехи молодых кинематографий государств Азии и Африки, играющих важную роль в распространении антиимпериалистических идей, в деле пробуждения национального и классового самосознания народных масс. В странах социализма, где государство неустанно заботится о развитии кино, художникам предоставлены богатейшие возможности для творчества, обеспечивается расцвет киноискусства. Интересная и разнообразная программа, представленная на фестивале этого года братскими социалистическими странами, свидетельствует об успешном развитии культуры в условиях социализма, о широком и плодотворном творческом поиске кинематографистов, верных принципам социалистического реализма; идейная направленность и тематика их картин наглядно подтверждает полное совпадение основных целей, политических и нравственных позиций художников из стран социалистического лагеря — по всем главным вопросам отношения к современному миру, к человеку, к истории.

Полгода, прошедшие со дня завершения VIII МКФ в Москве, явились новым свидетельством сложности и противоречивости мирового развития, необходимости длительной, упорной и мужественной борьбы народов за торжество благородных идей дружбы и взаимного уважения. Сейчас, когда сторонники «холодных» и «горячих» войн с ожесточением отчаяния отстаивают свои позиции и даже сделали попытку (вскоре позорно обанкротившуюся) перейти в открытое наступление на Ближнем Востоке, когда идеологи империализма и буржуазии делают все, чтобы отравить сознание миллионов людей пропагандой своих насквозь гнилых идеалов — особенно велик и ответствен долг каждого прогрессивного художника перед современником, перед будущим.

Киноискусство — оружие борьбы

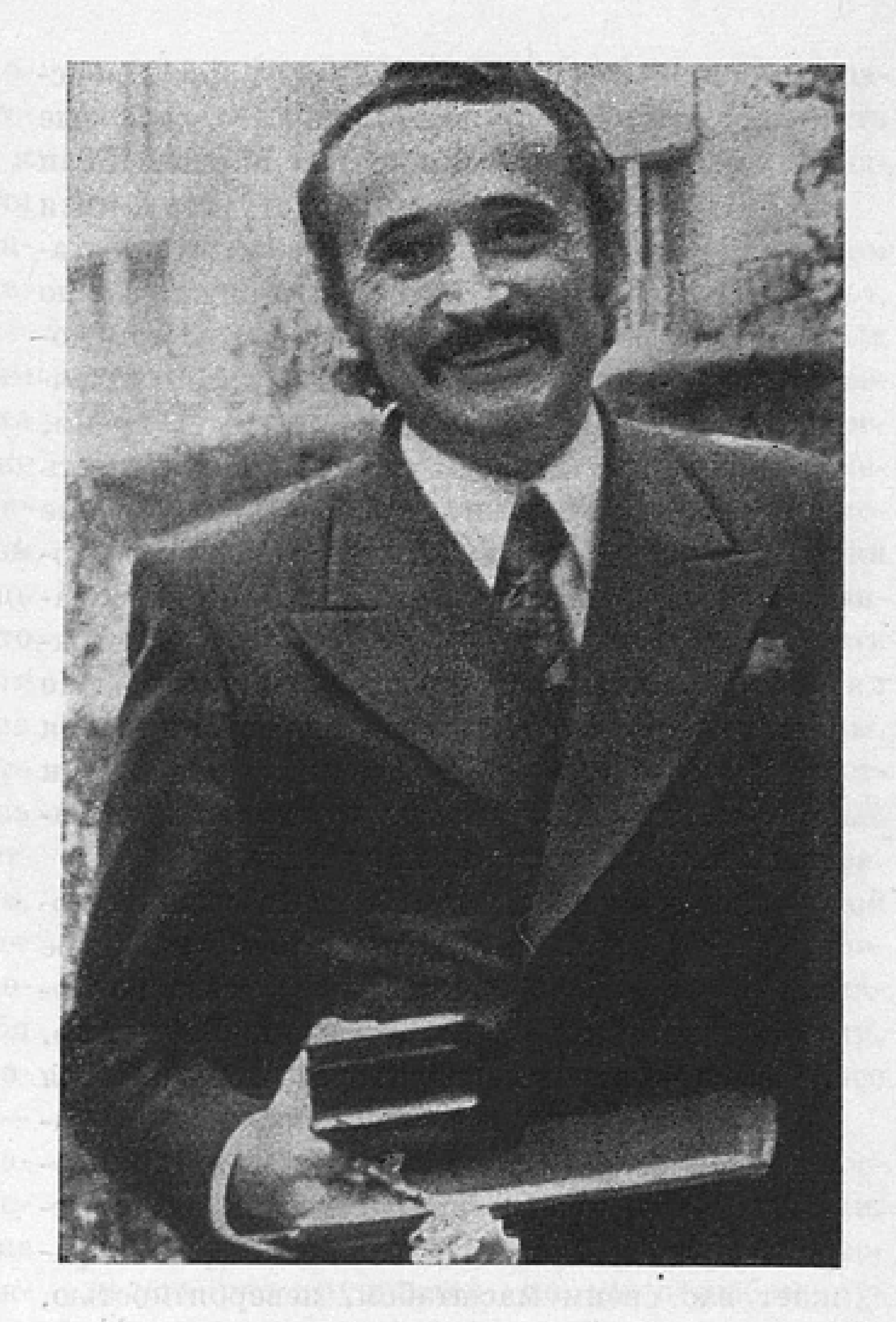
Витаутас Жалакявичус

Теоретики и критики знают все о проблеме политического фильма. Боюсь, что режиссеры и сценаристы компетентны в этом вопросе гораздо меньше. Но если говорить серьезно, то политический фильм — это фильм о злободневных реалиях эпохи. Политический фильм — это высокая степень понимания современности. Ценность политического фильма определяется не просто количеством посмотревших его людей, она измеряется воздействием на каждого данного зрителя. Фильм становится действенным, когда затронутые в нем конфликты актуальны, ясны и доступны всем.

В картине «Это сладкое слово — свобода!» мы пытались обобщенно и условно определить политические конфликты, вспыхивающие в разных точках Латинской Америки, хотели также обозначить различия в убеждениях тех, кто участвует в борьбе.

Сейчас трудно сказать, как именно родился замысел фильма. Сплелось многое: и давний мой интерес к латиноамериканскому континенту, и захватывающие события, которые произошли во время революции на Кубе, и то, что сам я увидел, когда приехал на Остров Свободы. Каждая картина для меня — это воплощение какой-то суммы эмоций, мыслей, переживаний, своих и чужих. Это сумма того, что ты хочешь сказать, и того, что ты хочешь оставить невысказанным; если хотите, в эту сумму входит даже то, о чем ты не подозревал, но что существует в тебе и выражается каким-то образом через фильм.

Желание как можно глубже понять то, о чем говоришь, движет мною в работе над каждым новым фильмом. Работа всегда есть познание. Когда вы начинаете фильм, вы не знаете, не можете знать, каким он будет. Заканчивая картину, вы завершаете исследование, хотя это завершение еще не означает, что вы докопались до сути в своем познании



Витаутас Жалакявичус с Золотым призом фестиваля в руках

предмета. Поэтому я считаю, что у меня нет завершенных фильмов. Есть лишь более или менее оконченные. К таким, например, я отнес бы «Никто не хотел умирать».

Меня часто спрашивают, легли ли в основу сценария картины «Это сладкое слово — свобода!» реальные документы? В искусстве, стремящемся разобраться в реальных противоречиях времени, всякий материал — фактический. Самый фантастический вымысел может оказаться действительностью. Иногда предугадываются события, происходящие уже после того, как сделан фильм.

Материалом исследования часто становятся сами авторы — режиссер и актеры. Происходит сложный процесс: когда мы погружаемся

в то время, в ту атмосферу, в которой происходило, как мы представляем себе, действие фильма, мы сами становимся иными. Если началась игра и ты поверил в эту игру, твоя игрушечная винтовка начинает стрелять, и становится страшно от того, что это уже давно не игра, а война, страшно, что ты, ты сам можешь умереть и другого убить этой игрушечной винтовкой. Проходит какое-то время, и на съемочной площадке начинает пахнуть дымом и порохом. Познание в искусстве не всегда совпадает с познанием жизненного документального материала. И что вообще означает понятие «материал фильма» — ситуации, характеры, время, место действия? Не исключено, что сначала может появиться характер, затем — определенная ситуация и эпоха. Как не исключено и движение от ситуации, конфликта к характеру.

Живые люди в искусстве всегда важнее документов. В работе над фильмом «Это сладкое слово — свобода!» меня больше всего волновали судьбы Франсиско, Марии, Бенедикто, Карлоса — верных солдат революции. Меня интересуют душевные, психологические, даже физические черты людей, способных совершить то, что совершили в фильме мои герои. Представьте себе, что некое дело поражает вас своим масштабом, невероятностью, героизмом. И, стараясь понять его, вы начинаете лепить образ человека, совершившего это дело. Думаю, что в основе желания понять тот или иной поступок, желания понять персонаж, всегда лежит удивление автора: как, каким образом могло это произойти, что двигало личностью, из какого «теста» она замешана, если способна была сделать э т о? Ведь задумать подвиг может каждый, немногие решаются на него, и лишь редкому человеку удается подвиг совершить. Из чего их руки, их сердца, их головы? Удивление и восхищение — эти два стимула лежали в основе моей работы.

Быть может, наш рассказ о рядовых революции получился в фильме «Это сладкое слово — свобода!» слишком приподнятым, но мы говорили о них искренне и с любовью. Хотели выразить откровенную признательность этим людям. Мы преклоняемся перед их революционностью, перед бременем ответственности, которая ложится на их плечи. Стремление быть солидарными, сопричастными к их героическим судьбам и делам и побудило нас снять этот фильм.

А сегодняшние события на латиноамериканском континенте только обострили это чувство. Чили — далекая от нас страна, но боль Чили — наша боль, ибо правое дело чилийского народа — часть общего дела трудящихся земли.

В желании побороть, отстоять то, что тебе дорого, победить — в этом, если хотите, смысл жизни. Есть люди, которые чувствуют себя солдатами в ситуации совершенно не военной. И это естественно. Потому что защищать свои взгляды, убеждения, свою позицию в жизни необходимо постоянно. Правда, среди людей немало таких, для которых смысл существования состоит в том, чтобы избежать каких-либо столкновений, сохранить собственный покой и самодовольство. Такие люди не понимают, что для того, чтобы «дезертировать», тоже иногда требуется немало сил и умения: так или иначе, хотя бы боком, «война» ведь захватывает всех.

Вряд ли стоит подробно говорить о фильме, посвященном борьбе за свободу. Свобода — это главная, естественная потребность всего живого на земле. Для каждого человека свобода принимает свой оттенок, свою форму. Я старался понять, чем нам дороги разные люди, объединенные революционным движением, объединенные борьбой за свободу. Мне трудно говорить о картине еще и потому, что каждый раз, снимая фильм, я стараюсь вложить в него максимальное умение, которым обладаю в это время. И мне всегда не хватает этого умения. Всегда хочется, чтобы картина была умнее, глубже, художественнее, точнее, чем получается. Тревожит и мучает, что герои моих фильмов вмещаются в рамки привычных определений, в которых существуют киногерои и антигерои, «сомневающиеся», «стойкие», «колеблющиеся» — все эти эпитеты уже стали ярлыками. Одна из основных задач, стоящих сейчас перед искусством, — поиск нового

конфликта и нового героя, нового и в психологическом и в социальном аспекте. Искусство ищет для человека пути от простого к сложному, от отрицания к пониманию. Если хотите, к любви. Неизвестного много. Единственный способ что-нибудь найти — работа. Только работа.

Сейчас я начал работу над телевизионным фильмом, экранизацией пьесы Фридриха Дюрренматта «Авария». Идеи, образы, даже интрига «Аварии» сплетаются в странное, живое древо, которое не соответствует никаким ярлыкам и штампам. Я думаю, что эта вещь полезна, нравственна и социальна. Думаю, что она интересна в художественном плане. Для меня в этой работе много нового: все действие происходит в одном доме. Действуют пять персонажей, которые на протяжении пьесы лишь разговаривают, веселя друг друга. А кончается все довольно трагично. Пьеса, естественно, предназначена для театра. Экранизация ее требует театральных навыков, которых у меня пока нет. Поэтому предугадываю для себя много трудностей, жестоких поединков с материалом. Я уважаю Фридриха Дюрренматта — писателя, драматурга, человека. Но когда начинаю исследовать пьесу, прихожу к столкновению с ее автором. Дюррематт близок мне своей социальностью, многими своими тревожными раздумьями о кризисе буржуазной цивилизации и культуры. Может быть, именно от этой близости, от того, что я слишком ревниво, внимательно, яростно вживаюсь в материал, у меня возникает недоверие к нему, возникают разногласия с автором, и это прекрасно. Это обещает борьбу.

Знать сегодняшнюю жизнь, воспитывать нового человека

Людмил Стайков

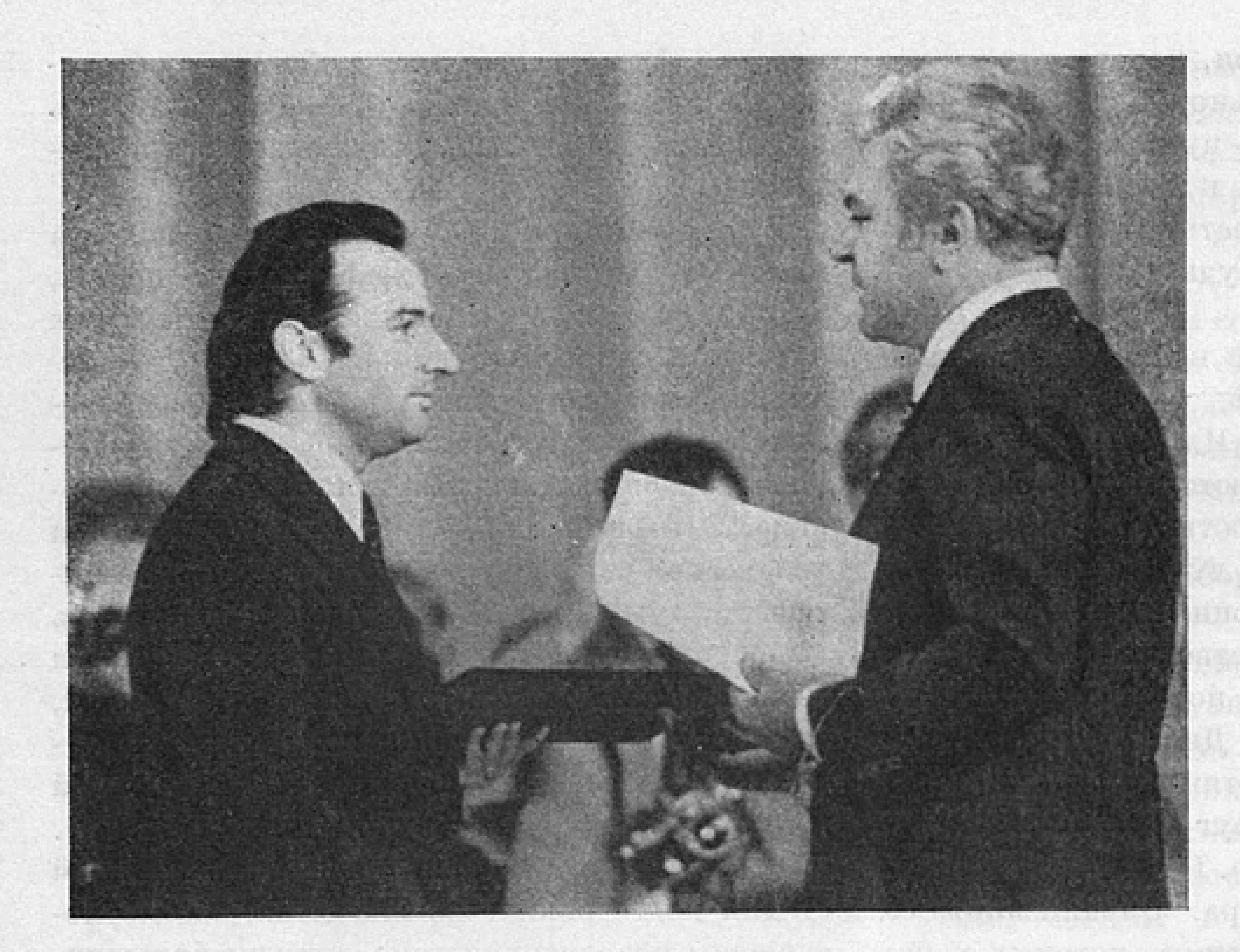
Работа на телевидении дала мне возможность познать самые важные и основные принципы кинематографа. Я понял, что такое монтаж, какие возможности он таит и какую роль играет в фильме, научился работать с актерами на съемочной площадке, начал ощущать уровень и требования современного кинематографа.

Я уже полтора года работаю в «большом кино», в творческом объединении «Юность», которое выпускает одну треть отечественных картин. С самого начала наш коллектив объединяло стремление работать в области современной темы и особенно молодежной проблематики. Современная, молодежная тема и молодость нашего коллектива — вот источники творческой энергии, на которые мы рассчитываем, думая о своей будущей работе. Быть среди людей, которым выпала благородная задача в корне изменить облик нашей страны, открывать смысл, который явно или незаметно пронизывает их будни, — естественный долг искусства, особенно кинематографа. Из десяти лент, находящихся на различной стадии подготовки и производства, восемь посвящены современной теме, причем большинство из них имеет молодежную проблематику, а если тема и не молодежная, то фильм все же адресован современной молодежи.

Наш коллектив стремится к эпическому воссозданию социалистической действительности. В этом направлении нам еще предстоит преодолеть ряд трудностей, но мы в любом случае решили искать и со всей страстностью и убежденностью утверждать те важные и волнующие истины, которые определяют самую суть нашей жизни, нашего молодого, устремленного в будущее общества.

Об этом и моя первая картина «Любовь». Я старался показать обстоятельства, которые оказывают влияние на человека, формируют человеческий характер, его поступки, оказывают воздействие на его мысли. Комплекс обстоятельств, которые нас незримо окружают — война и мир, любовь и смерть, профессия, семья,— все это вокруг нас и все это имеет большое значение для каждого человека.

«Любовь» — фильм о преемственности поколений. Я хотел показать, что проблема поколений лежит не в сфере биологии, а что это прежде всего столкновение взглядов, столкновение отнюдь невозрастное. (Вам приходилось



Сергей Бондарчук вручает Золотой приз Людмилу Стайкову

слышать: «Я молод, значит умен, современен, а тебе за пятьдесят — ты уже устарел»)? Современность заключается в совершенно ином. Молодые могут быть стариками, мыслить отстало, а пожилые люди по своим взглядам, мировоззрению, восприятию мира, поступкам могут оставаться молодыми. Новое поколение не появляется само по себе, оно берет корни от поколения уходящего. Главное в том, чтобы суметь воспринять все положительное и ценное, что несет в себе предыдущее поколение, и критически отнестись к тому, что отжило, освобождаться от всего негативного, что было у некоторых представителей уходящего поколения.

Наша героиня находится под сильным влиянием своей тети Ирины, бывшей партизанки, ставшей впоследствии известным врачом-хирургом, которая поехала во Вьетнам, выполняя свой интернациональный долг, и там погибла. Эта девушка все время сравнивает себя, соизмеряет свои поступки с жизнью тети, которая является для нее идеалом. Жизнь Ирины — это нравственный камертон для героини Виолеты Доневой — Марии.

Для меня очень важно было сопоставить два взгляда на жизнь, в которых выражаются Ирина и обывательски настроенные родители молодой героини, абсолютно внутренне чуждые ей. Важно было сказать, что недопустимо огульно отказываться от прошлого, потому что в нем—наша биография, истоки того лучшего, чем мы обладаем сами. Нас незримо объединяет главное — глубокая революционная связь, которая идет от одного поколения к другому.

Молодость Ирины прошла во время войны. Тогда ей легче было определить, кто герой, а кто предатель, кто человек высоких идеалов, борец, а кто лишь тихонько пережидает трудное время, чтобы потом благополучно жить дальше. Ирине легче было в то время определить, как жить, в чем ценность человеческой личности. Война или критическая ситуация обостряет и концентрирует многие вещи, заставляет быстрее делать выбор. В мирное время все иначе. Сейчас Марии сложнее выразить свое отношение к миру. Можно ли сегодня жить героически? Если у меня обыкновенная профессия, если я не летчик, не хирург, не космонавт, а работаю шофером или, как наша героиня, медсестрой, могу ли я совершать подвиги?

Оказывается — да. Только эти подвиги значительно глубже и незаметней. И борьба сложней. Не уступить, не отказаться от своих идеалов, не пойти на компромисс с совестью, не поддаться тому, что ты считаешь безнравственным. Каждый день и каждый час, когда от тебя обстоятельства не требуют ради сохранения собственной жизни сказать «да» или «нет», когда только ты решишь и только ты заметишь, что не уступил, не предал, не отказался. Может быть, это и есть подвиг?

Люди, которые просто работают, стоят у станка, строят заводы, дома, трудятся в поле, порой думают, что они ничем не могут быть интересными, ничем не могут выявить суть своего общества. Ведь они просто работают, любят, приходят в семью, готовят обед, воспитывают детей, встречаются с друзьями, учатся в институтах. Но образ мышления, моральные принципы, гражданственная позиция самых обычных рядовых людей и проявляется в их обычных повседневных поступках. Казалось бы, ничего существенного не происходит, люди просто живут и работают. Но совокупность всех черт человека нашего общества есть отражение именно социалистического строя. Когда мы сопоставляем две системы, то говорим, что наше общество лучше. Это видно и в отношении к работе, в отношении к женщине, в том, что мы не затеряны в одиночестве.

Мария молода, она еще только определяет ценности, только пытается понять, какие из них истинные и поэтому иногда ошибается. Она дорога мне тем, что она натура ищущая, тем, что в своих поисках руководствуется высокими моральными принципами. Открытая, чистая, она дает отпор мещанству и ханжеству, на отрицательные явления реагирует остро.

Мне было очень приятно видеть, как принимали зрители Москвы наш фильм. На фестивалях всегда царит особенная обстановка, здесь гораздо сложнее представлять свои работы. Если на обычном просмотре даже не очень интересный фильм досматривают — некуда торопиться,—то на фестивалях, чуть затормозилось действие, хотя бы не намного ослабло напряжение, и зритель теряет интерес, уходит. Ведь ему еще предстоит увидеть несколько фильмов, и он не хочет терять времени. Мне отрадно было видеть, что никто не покинул зал, что происходящее на экране заинтересовало всех. И еще одну деталь хочется подчеркнуть: здесь, в Москве зрительный зал реагировал так же и в тех же местах, что и на просмотрах в Болгарии.

Никогда не забуду, как после просмотра у меня собралось много советских друзей, режиссеров, критиков, сценаристов. Они с открытым сердцем высказывали свои первые впечатления, радовались так, как будто это был их успех.

Фестиваль для меня и для многих кинематографистов — одно из самых важных событий в жизни. Встреча с прогрессивными произведениями искусства всех стран, подчеркиваю, в с е х, так, как это бывает только на Московском фестивале, дает возможность сделать выводы о тенденциях в развитии искусства кино, киномысли, о проблемах, которые занимают передовых мастеров седьмой музы. Это действительно школа в самом широком смысле этого слова, потому что встречи с произведениями большого искусства оказывают огромное влияние на каждого из нас.

Атмосфера фестиваля была деловая, по-настоящему творческая. Это прежде всего заслуга советских людей, не только тех, кто непосредственно нами занимался, но всех — и кинематографистов и зрителей. Они принимали нас с большим уважением и вниманием к нашей работе. В частности, мы, болгары, чувствовали себя в Москве, как дома.

И еще одно, особенно глубокое впечатление, которым я не могу не поделиться. Я имею в виду приветствие Генерального секретаря ЦК КПСС Леонида Ильича Брежнева, которое было зачитано в день открытия фестиваля. Руководитель советских коммунистов говорил не только об уважении к работникам кино, но и подчеркивал еще раз ту ответственную роль, которую играет искусство на современном этапе исторического процесса, напоминал об огромных возможностях воздействия кино на сердца миллионов лю-

дей, которыми располагает кинематографист.

Атмосфера, которая создается в мире политикой КПСС и при большом личном участии товарища Брежнева, действительно благотворна для развития настоящего искусства. И это тем более обязывает нас, художников, обязывает своим творчеством воспитывать зрителей достойными гражданами своей Родины. Мы должны помогать распространению гуманных идей нашего социалистического строя. Мы должны понимать, что делаем работу прежде всего политическую по своему значению.

Сейчас большое распространение в международном кинематографе получил политический фильм. Это явление вполне закономерное. Хочу только расширить это понятие. На мой взгляд, политический фильм — не только тот, где освещается политическая тема или событие, но и тот, в котором так или иначе рассматриваются животрепещущие проблемы века и общества. Фильм, анализирующий характер человека, нравственные или философские вопросы, активно воздействующий на зрителя и формирующий его как человека и гражданина, всегда будет политическим.

Мой будущий фильм, над литературной основой которого я сейчас работаю совместно со сценаристом, опять будет посвящен современной теме, так как наша социалистическая действительность дает нам неисчерпаемый материал для творчества. Над современной темой работать очень трудно, потому что отношения между людьми постоянно находятся в движении, они складываются в разнообразных и сложных формах и постоянно меняются. И все-таки есть здесь что-то очень притягательное, что делает современный материал особенно благодатным для работы. Это опять будет проблема молодых, преемственности поколений, только рассматривать я буду другие ее аспекты. Тема неисчерпаема! Как о любви говорили художники всех времен, писали книги, стихи, поэмы, создавали живописные полотна, а сейчас снимают фильмы, так и эта тема может рождать бесконечное множество проблем. Жизнь не стоит на месте, общество все время движется вперед, приходят новые поколения и требуют ответы на свои вопросы. Время только меняет форму поисков правды. Для молодых же — это всегда ново. Вот почему интересно над этой темой работать — искать столкновения точек зрения, пытаться выявить новые конфликты, открыть новые характеры, выявить черты нового мироощущения. Наша задача — помогать партии воспитывать нового человека, строителя социалистического общества. А для этого надо хорошо знать сегодняшнюю жизнь.

Сознание ответственности

Стэнли Креймер

Я был молод и только что вернулся после войны из армии, но уже очень хорошо понимал: нужно быть независимым, чтобы делать в кинематографе то, что я хотел делать. Нашел людей, которые согласились меня финансировать, и создал свою компанию. Время показало, что я поступил правильно. Мне пришлось пройти через полууспехи, неудачи и через немалое число успехов. Мне повезло: я существую, я не изменил себе, и это приносит огромное удовлетворение, потому что не отойти от своих принципов — главное, если ты, делая фильмы, считаешь себя борцом. Разумеется, я не всегда доволен, но всегда стремлюсь оставаться в согласии с самим собой. Поверьте, это не просто.

Независимость — великая вещь. И все же она не избавляет от компромиссов, хотя стараешься не уступать в сфере философской, мировоззренческой. Например, очень трудно рассчитывать на финансовую поддержку, если в фильме не будут заняты «звезды», которые должны гарантировать коммерческий успех. И вот понимаешь, что эту картину гораздо лучше было бы снимать с актерами, которые еще не примелькались зрителю, но говоришь: «ладно!»

А ведь далеко не всегда настоящий успех зависит только от «звезд». Впрочем, иной провал учит большему, чем успех. Преодолеваешь себя, поднимаешься, пытаешься начать снова, продолжать... Если удается — это ценнее любого успеха. И все-таки, и все-таки... Год-полтора пропащего труда — это очень больно.

Что же касается успеха, то он тоже приносит не одни лишь радости. Наше кино становится все более машинным, его доставляют на дом по телефонному заказу, его смотрят, не выходя из автомобиля, я боюсь, что его скоро будут показывать в автоматах за «никель». Конечно, технический прогресс... Но если ты вложил в фильм частицу самого себя, не так уж много счастья дает сознание, что его можно так механически воспринимать.

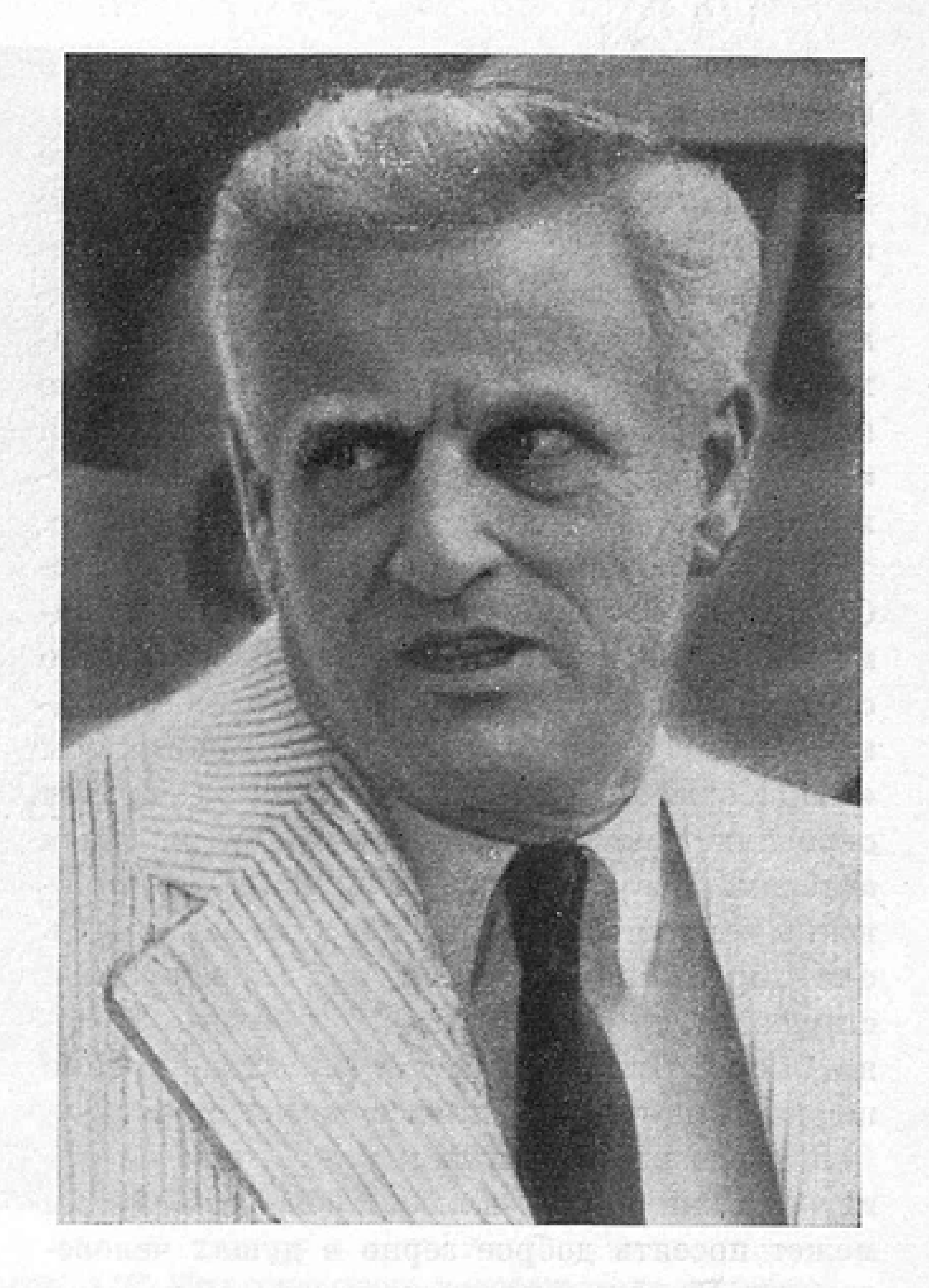
В американском кинематографе много перемен. События с такой скоростью проскакивают за твоим затылком, что не успеваешь вертеть шеей. Теперь уже лицо голливудской продукции определяют не крупные компании, а режиссеры и индивидуальные продюсеры, которым эти компании предоставляют свои услуги. Конечно, каждый смотрит на происходящее со своей точки зрения. Это естественно. Не могу сказать, что полностью улавливаю суть ситуации, но в основном ее определяет экономическая сторона дела.

Во всяком случае, появляется все больше и больше молодых режиссеров. У них достаточно мастерства, жизненных неприятностей и умения раздобыть деньги, чтобы стать настоящими художниками. Они часто делают чудесные вещи, а иной раз угощают нас занятными блюдами. Но быть молодым не всегда означает быть достойным и талантливым. Слишком многие из нового поколения режиссеров в каком-то смысле больше коммерсанты, чем их предшественники.

Не знаю, куда это нас приведет. И все же утешаю себя: кино может много вынести и должно остаться искусством.

Эта мысль и дает мне возможность продолжать работу.

На фестивале был представлен мой новый фильм «Оклахома, как она есть». Каждая картина тематически занимает свое особое место



Стэнли Креймер во время одного из интервью

среди других моих работ. Они связаны меж собой только мировоззрением, идеями, индивидуальностью автора.

«Оклахома....» поднимает проблемы столь же важные, как и мои предыдущие фильмы, которые были открыто социальными. О чем эта картина? Одни думают, что это рассказ о столкновении «маленьких людей» с могущественной нефтяной компанией, другие — что главное в ней проблема эмансипации женщин.

Полагаю, это не так. По крайней мере, не совсем так. Мой фильм о том, что люди всегда нуждаются друг в друге.

В нашем обществе человек часто замыкается в себе и не хочет посвящать себя другим людям или какому-то делу, которое он не считает своим, быть может, из боязни лишний раз испытать боль разочарования. Кто знает, наверное, и любовь в ее высших проявлениях ста-

ла встречаться так редко потому, что любовь это тоже посвящение себя другому.

Многие критикуют конец фильма — им не нравится, что герои не одерживают победы: нефть перестает бить из скважины. Но победа моих героев в другом — эти люди, сведенные вместе необходимостью и расчетом, находят иную ценность, единственно нужную им, — друг друга... Я думаю, что это та самая основа, которая несет в себе настоящий гуманизм — в личном и в социальном плане.

Впрочем, я слишком много рассуждаю о себе. Люди, которые чересчур всерьез воспринимают собственную особу, смешны. Серьезно следует относиться к делу, а не к себе. Помню, на пресс-конференции после премьеры «Нюрнбергского процесса» Спенсера Трэйси спросили, какой совет он может дать молодым актерам. Все с нетерпением ожидали откровения великого артиста. А он ответил: «Пусть они хорошенько заучивают свои реплики и стараются не натыкаться на мебель». Забавно было слышать, как эти слова синхронно переводили чуть не на все языки мира.

Я серьезно отношусь к кино. Думаю, оно играет важную роль в любом обществе. Фильм может посеять доброе зерно в душах человеческих. Пройдет десятилетие, кто-то из моих зрителей по-новому взглянет на мир и даже не будет знать, что это мое зерно дало росток.

Размышляя о социальной функции кинематографа, я прихожу к заключению, что не следует, пожалуй, придавать фильмам слишком абстрактный характер. В искусстве к людям надо идти через человека. Эмоциональное сопереживание герою лучше всего приобщит зрителя к идеям, которые несет фильм.

Для нас, американцев, одной из самых впечатляющих советских картин была «Баллада о солдате». Алеша Скворцов завоевал сердца наших зрителей своей человечностью, а интимный, лирический сюжет с огромной силой приблизил вас к нам.

Мы, кинематографисты, всегда в самые трудные времена «холодной войны» чувствовали, что мы с советскими коллегами должны быть обязательно вместе, что рано или поздно наши народы придут к сближению.

Много лет назад я приехал в Москву впервые — в те дни мою картину «На берегу» показывали в Союзе кинематографистов. И вот всю ночь после просмотра мы сидели и обсуждали ее. Многие советские режиссеры и писатели говорили: «Да, картина нам нравится, но если бы ее делали мы, то постарались бы дать какое-то решение проблемы». Но ведь в то время мы не знали, каким может быть решение, потому что в разгаре была «холодная война»...

Сейчас такая картина, пожалуй, не нужна. И если бы фильм на подобную тему сняли сегодня, его финал был бы иным. Потому что сама действительность показала нам путь к решению. Весь ход мировых событий в последние годы подготовил перемены в отношениях между нашими странами, подготовил визит Генерального секретаря ЦК КПСС Леонида Брежнева в Соединенные Штаты. Неприемлемость войны, убийства миллионов людей как средства политики, необходимость решать все проблемы мирными средствами диктуются сознанием ответственности перед историей. Это и есть гуманизм в действии.

Гуманизм — понятие очень сложное, и его можно трактовать по-разному. Мне всегда было близко ваше понимание гуманизма. Я думаю, что в искусстве нужно утверждать гуманизм не только проповедуя добро, но и борясь со злом.

Почему я снял «Нюрнбергский процесс»? Потому что я убежден, что одним из самых важных актов гуманизма XX века было соглашение четырех держав о Нюрнбергском трибунале, о наказании нацистских военных преступников. Ибо ничто не может оправдать преступлений против человечества.

Я участвовал во второй мировой войне, и я очень хорошо знал, почему пошел в армию: я хотел сражаться против фашизма. Но ведь войны могло не быть — стоило вовремя остановить Гитлера.

История кое-чему научила людей. Сегодня есть надежда, что человечество отвело от себя угрозу ядерного уничтожения. Мне приятно сознавать, что, может быть, и мое зерно взошло в этом мирном цветении.



Открытие VIII Международного кинофестиваля в Москве

Подводя первые итоги...

Вл. Баскаков, **Генеральный директор VIII Международного кинофестиваля в Москве**

Прошло немного времени с того дня, как закрылся VIII Международный кинофестиваль и три международные жюри — по художественным, короткометражным и детским фильмам вынесли свои решения. Но уже сейчас можно подвести некоторые итоги этого нового ответственного смотра мирового киноискусства.

Прежде всего необходимо отметить, что этот, восьмой по счету, международный кинофестиваль в советской столице проходил в ином политическом климате, чем предыдущие. Целеустремленная внешняя политика КПСС, опирающаяся на поддержку всего нашего народа, народов социалистических стран, способствует позитивным сдвигам в мировой обстановке, дальнейшей активизации борьбы против сил реакции.

В приветствии Генерального секретаря КПСС товарища Л. И. Брежнева участникам и гостям Московского фестиваля говорится: «Киноискусство обладает огромной силой воздействия на умы и сердца миллионов. Очень важно, чтобы эта сила служила великому делу гуманизма и социального прогресса, духовного и нравственного обогащения человека».

Эти слова весьма символичны: они глубоко и точно раскрывают смысл, цели и самый дух московского киносмотра.

Массовость, демократизм, поддержка молодых кинематографий, уважение к творчеству художников кино, утверждение реалистических и гуманистических тенденций в искусстве и отрицание тех лент, которые проникнуты идеями неверия в человека, цинизмом,— все это всегда составляло главную черту Московского международного кинофестиваля.

Нельзя забывать, что и в пору «холодной войны» многие художники-реалисты из капиталистических стран создавали произведения гуманистического содержания, направленные за, а не против человека, в интересах установления взаимопонимания между народами. Немало такого рода фильмов было показано на московских фестивалях и получило здесь поддержку жюри, всегда исключительно представительных и авторитетных. Лауреатами московского смотра кино становились художники из социалистических, развивающихся и капиталистических стран, поставившие фильмы, отвечающие девизу фестиваля.

Московский кинофестиваль всегда привлекал широкие кинематографические круги. В этот раз гостей было больше, чем когда-либо прежде — почти 1000 кинематографистов, и они особенно широко представляли прогрессивные течения мирового кино. Они встречались со зрителями в кинотеатрах и заводских клубах, участвовали в многочисленных экскурсиях по городу, посетили Ленинград, побывали на киностудиях столицы. Большое внимание кинематографистов привлекла дискуссия, которая была посвящена девизу фестиваля. Здесь выступил и японский режиссер Акира Куросава, и руководитель кубинской кинематографии Альфредо Гевара, и деятель кино из Чили Фернандо Бальмаседа, и итальянский писатель Джанни Родари, и французский режиссер Паскаль Обье, многие критики и теоретики кино. Они говорили о проблемах экранного искусства, связывая их с борьбой за мир, гуманизм и социальный прогресс.

Четвертый раз проводится в Москве детский кинофестиваль, но нынешний смотр детского кино имел, пожалуй, наиболее интересную программу. Юные зрители в своем Дворце пионеров на Ленинских горах посмотрели множество фильмов, встречались с режиссерами, актерами, которые с энтузиазмом отдают свой талант трудному делу детского кино.

Фестиваль короткометражных фильмов был крупнейшим по своим маштабам смотром прогрессивного документального кино. В нем участвовало более 50 стран. На прошлом фестивале в программе фильмов участвовала 31 страна. Центральное место в программе этого конкурса заняли документальные картины о движении за мир и за международное сотрудничество; о борьбе народов развивающихся стран против колониализма и неоколониализма; о социальных бедствиях, порождаемых капитализмом; о проблемах защиты окружающей среды.

Символично, что на VIII кинофестивале жюри по художественным картинам возглавлял Сергей Бондарчук, постановщик «Судьбы человека». Весь общественно-политический и художественный смысл этого произведения как бы заключен в глубоком и емком его названии — ведь речь в нем шла о человеческой судьбе, слитой с историей. Фильм, в яркой художественной форме отразивший то понимание гуманизма, которое свойственно советским людям, определил целое направление в советской кинематографии. Вместе с «Балладой о солдате» он как бы дал точку отсчета, определил рубеж, которого достигло киноискусство социалистического реализма в новую историческую эпоху, развивая в новом качестве великие традиции советской кинематографии 30-х годов.

А в конкурсной программе был фильм Витаутаса Жалакявичуса «Это сладкое слово — свобода!» — по своей тематике, жанру, по подходу к материалу, по существу, новое явление в советском кино. В этой киноленте наше искусство осваивало новый тематический рубеж.

В своей темпераментной, остропублицистической и психологически глубокой картине режиссер показал сложную, трудную борьбу коммунистов одной из латиноамериканских стран за свободу народа. Отличные актерские работы Р. Адомайтиса, И. Мирошниченко, Р. Нахапетова, работа художника, оператора, композитора помогают ощутить правду происходящего на экране, приводят к мысли, что не анархическое своеволие, не мгновенный, импульсивный протест, а только упорная, кропотливая, героическая революционная борьба коммунистов-ленинцев может привести

к победе. Фильм В. Жалакявичуса получил Золотой приз.

Фильм молодого болгарского режиссера Людмила Стайкова «Любовь», также удостоенный Золотого приза, ставит важные морально-этические проблемы.

Картины из социалистических стран, премированные на всех трех конкурсах, отражают современное состояние искусства нового мира, его тенденции и перспективы развития.

Как и на прошлых кинофестивалях в Москве, в этом году были показаны и отмечены жюри и общественными организациями фильмы молодых кинематографий стран Азии, Латинской Америки, государств Ближнего Востока, Африки.

На Московском кинофестивале — и в этом одна из его главных традиций — всегда находили поддержку реалистические и гуманистические тенденции в кино капиталистических стран. Вспомним прошлый фестиваль. Показанные в конкурсе или выпущенные премьерами вне конкурса фильмы Дамиано Дамиани, Джулиано Монтальдо, Акиры Куросава, Кането Синдо, Стэнли Креймера, Сиднея Поллака, Артура Пенна, Бу Видерберга и других прогрессивных режиссеров представляли именно то крыло мирового киноискусства, которое активно противостоит и массовой буржуазной кинопродукции, и декадентским течениям, нередко прикрывающимся тогой антибуржуазности.

Поэтому, прежде чем сказать о фильмах из капиталистических стран, показанных или премированных на VIII кинофестивале в Москве, следует отметить те тенденции, которые характеризуют кино буржуазного мира сегодня.

Известно, что в зарубежном киноискусстве все резче обозначаются силы, противостоящие декадентскому и откровенно буржуазному кинематографу. Все более прочные позиции занимает на мировом экране социалистическое искусство. Страны, сбросившие цепи колониализма и неоколониализма, стремятся создать национальную кинематогра-

Делегаты фестиваля возлагают венок к Мавзолею В. И. Ленина



фию, отразить на экране свою борьбу и свой труд. В капиталистических странах появляется больше фильмов, авторы которых стоят на позициях критического реализма и действенного гуманизма.

В то же время экран заполняет поток картин, враждебных человеку, враждебных гуманизму, стремящихся пробудить в зрителе низменные инстинкты, морально искалечить его, увести в мир исследования подсознательных комплексов или человеческих аномалий. Нередко авторы таких картин в устных и письменных заявлениях подчеркивают, что их творчество носит антибуржуазный характер, ибо расшатывает буржуазную мораль и правопорядок. Но антибуржуазность (как правило, — в декларациях, а не в структуре фильмов), сочетающаяся с неверием в возможности человека и человечества, с отрицанием перспектив социального прогресса общества, с воинствующим декадентством — такая антибуржуазность не может быть действенной. И фильмы этого ряда потому принципиально отличны от тех кинокартин, авторы которых на деле, а не только на словах декларируют свое отрицание «общества потребления» (ибо внедрение в структуру фильмов эротизма, жестокости, аморальности — явлений насквозь буржуазных — в конечном счете служит этому обществу), с позиций критического реализма анализируя действительность, дают правдивую (хотя иногда неполную, скрашенную иллюзиями) картину капиталистического общества.

Кинофестивали, которые проводятся в капиталистических странах, обычно аккумулируют те явления кино, которые представляются и устроителям этих смотров и буржуазной кинокритике наиболее существенными. Как правило, на фестивали не попадает рядовая коммерческая продукция — вестерны, полицейские фильмы и т. п. Чаще всего здесь представлены фильмы, авторы которых заявляют о своей непричастности к киноконвейеру и считают себя художниками «незавербованными». Следует сразу оговориться: среди фильмов, премированных или показанных в прошлом и в Канне, и в Венеции, и на других фестивалях, было немало произведений реалистической и гуманистической направленности, оказавших влияние на развитие прогрессивного экранного искусства. Но, и это тоже нельзя не видеть, на последних кинофестивалях, проводимых в капиталистических странах, стало больше фильмов антиреалистической направленности, нередко с глубоко чуждой нам концепцией человека, исполненных социального пессимизма и бесперспективности. На фестивалях стали заметны и фильмы левоэкстремистской ориентации, фильмы антикоммунистической направленности.

Известно, что некоторые теоретики осуждают художников, которые отражают в своем творчестве идеал, даже абстрактно гуманистический. Они, эти теоретики, по существу против гуманизма (даже против старого буржуазного гуманизма). Человек и человечество, по их мнению, конвульсируют (не буржуазное общество, а все человечество!). Следуя этим взглядам, буржуазные художники выдвигают в качестве героя личность антиобщественную, якобы противостоящую буржуазной морали. Отсюда идеализация «новых левых». Отсюда прославление анархистского своеволия. Отсюда (часто высокопрофессиональные, с отличными актерскими работами) фильмы-мифы, авторы которых публично заявляют, что они критикуют «общество потребления», но, по существу, остаются в кругу буржуазной продукции и декадентских течений.

Показателен в этом отношении нашумевший на Западе фильм «Последнее танго в Париже», где современные достижения кинематографа и недюжинный талант режиссера Бернардо Бертолуччи и актера Марлона Брандо обращены не на раскрытие краха буржуазной личности, буржуазного сознания, а, по существу, используются для иллюстрации деградации человека вообще, передачи на экране картин изощренной эротики. В результате они создали зрелище, поддержанное именно теми буржуазными кругами, которые они, если верить их декларациям, собирались разоблачать и эпатировать.

Близкое к этому явление — фильм итальянского режиссера Феррари «Большая жрат-



Заседает жюри

ва», получивший на последнем кинофестивале в Канне премию ФИПРЕССИ. По замыслу это — антибуржуазный памфлет, фантасмагория, претендующая на гиперболическое и метафорическое отражение пороков «общества потребления». Четыре человека, люди разных профессий, но относящиеся к так называемому «среднему буржуазному слою», собираются в свой уикэнд на пустой вилле и предаются здесь чревоугодию: они собственноручно приготовляют горы самых разнообразнейших яств и с наслаждением их пожирают. Потом им на ум приходят иные занятия — они приглашают уличных девиц и некую учительницу, которой эта безудержная жратва и изощренный разврат понравились гораздо больше, чем девицам-профессионалкам, постаравшимся побыстрее убраться из этого странного дома. И наконец наступает кульминационный пункт замысла авторов картины. Герои один за одним умирают — их смерть страшна, а вернее — трагикомична. Один захлебывается в своих экскрементах, другой замерзает на улице, увлеченный своими эротическими похождениями. Обжираясь и конвульсируя, умирает третий, четвертый. Остается лишь учительница, она, как ни в чем не бывало рано утром покидает дом, приступая к своим повседневным занятиям, а грузовик-рефрижератор привозит новую партию продуктов — свиные туши, копченые окорока, завитки колбасы, телячьи головы...

В фильме проглядывает замысел, декларируемый в устных и печатных заявлениях режиссера, в многочисленных статьях адептов этой ленты: изобразить суть и судьбу «общества потребления», которое, дескать, обожра-



Председатель жюри IV Международного фестиваля детских фильмов в Москве С. Михалков на открытии конкурса

лось и идет к гибели. Но почему авторы прибегли к явно буржуазным способам выражения своих «антибуржуазных» мыслей? Ведь изощренная эротика, «завлекательнейшая» порнография, смакование всяческих мерзостей — не есть ли это попытка бороться с буржуазностью архибуржуазными средствами? А если прямее сказать — не есть ли это попытка слегка пощекотать буржуазного зрителя, повеселить его невиданным по своей откровенности зрелищем человеческого распада, впечатляющей порнографией, но не банальной, не бульварной, а сдобренной модными «левыми» рассуждениями? Не есть ли это попытка увести кинематограф в сторону от исследования подлинных язв капиталистического мира?

Все это явления, которые ныне в центре полемики, развернувшейся в зарубежной критике. Часть этой критики, обрушиваясь на произведения реалистические и гуманистические (они обычно объявляются устаревшими, принадлежащими так называемому «папиному кино»), со страстью поддерживает фильмы-мифы, созданные интересными мастерами, с участием талантливых актеров, но проникнутые ложными, унижающими человека идеями.

Буржуазный характер развлекательных лент, в которых действуют супершпионы, сексуальные маньяки, гангстеры и от которых открещиваются кинофестивали, ни у кого не вызывает сомнений. Но столь же важно видеть, что буржуазны по своей сути и те картины, которые проникнуты идеей разочарования в человеке и человечестве, в разумности каких бы то ни было общественных идеалов. Авторы подобного рода фильмов заблуждаются, полагая, что стоят вне идеологической и политической борьбы. Просто кинематограф, прямо рассчитанный на обработку массовых и прежде всего молодежных зрительских аудиторий, за последние годы обрел новые средства и методы. Ныне он широко обращается к стилистике, которая раньше, несколько лет назад, считалась особой привилегией «чистого», «незавербованного», «серьезного» и даже элитарного искусства. Именно эти новые явления буржуазного массового искусства некоторые теоретики кино приняли за проявления творческих устремлений художников, якобы свободных от «культурного рынка». Известную путаницу в понятиях и определениях внесло и то обстоятельство, что в качестве постановщиков таких фильмов выступили художники, в прошлом не связанные с монополистическими кинокомпаниями, про-

водившие свои эксперименты в условиях полулюбительских студий на небольшие деньги независимых продюсеров.

Нельзя не видеть и идеологическую стратегию «сращивания» в искусстве традиционных буржуазных мифов и новых, в первую очередь, левоэкстремистских, идеалистических концепций. Одна из целей такой стратегии — скрыть истинную социальную роль буржуазного искусства.

В ряде художественных и документальных фильмов, выпущенных за последние годы на экраны Западной Европы, США, Латинской Америки, настойчиво проводится мысль о социальной пассивности рабочего класса, о том, что он якобы уступил свою роль главной революционной силе исторического развития «радикально мыслящей» интеллигенции. Нередко в таких фильмах содержится неприкрытый антикоммунизм и антисоветизм.

Ленинское положение о том, что в обществе, расколотом на антагонистические классы, духовная культура не может быть единой, подтверждается всем развитием искусства в современном капиталистическом мире. Все лучшее, что создается в художественной культуре каждой капиталистической страны, есть выражение демократической, а иногда и социалистической тенденции.

Московский международный кинофестиваль, как уже отмечалось, всегда стремился поддерживать демократические и гуманистические тенденции в мировом кино. Например, итальянские фильмы, показанные в Москве, наглядно продемонстрировали, что мощная демократическая струя в искусстве Италии, вызвавшая к жизни неореализм, не иссякла еще и сегодня. Современная итальянская действительность породила не только многослойный и противоречивый мир образов Антониони, Феллини, Висконти. В последние годы в Италии появился целый ряд фильмов, явно продолжающих и развивающих неореалистические традиции (сейчас в Риме издается даже специальный журнал, посвященный этому течению). Это знаменательное явление опровергает концепции относительно «исторической ограниченности» и «исчерпанности» неореализма (а тем самым и критического реализма как такового), поддержанные между прочим многими режиссерами и кинокритиками, связанными в прошлом с этим течением.

В этом плане серьезный интерес представляли итальянские фильмы, показанные в Москве на прошлом, VII фестивале: «Признание полицейского комиссара прокурору республики» режиссера Дамиано Дамиани, разобла-



Член жюри фестиваля Джина Лоллобриджида (Италия) с советскими актерами Олегом Видовым и Вячеславом Тихоновым

чающий буржуазный правопорядок, «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений» режиссера Элио Петри, в своеобразной форме раскрывающий механизм буржуазно-государственного насилия над личностью, «Сакко и Ванцетти» Джулиано Монтальдо.

Премированный на VIII Международном кинофестивале в Москве фильм Флорестано Ванчини «Убийство Маттеотти» находится в русле этой же тенденции. Режиссер, рассказывая о событиях, связанных с приходом Муссолини к власти, как бы перебрасывает мостик в сегодняшний день и указывает на все еще реальную угрозу фашизма.

Упрочение реалистической тенденции в киноискусстве Италии имеет немаловажное значение, ибо фильмы этого ряда противостоят тем «псевдопрогрессивным» лентам, которые ныне выдвигаются западной критикой как этапные.

Американский режиссер Стэнли Креймер не раз бывал на московских кинофестивалях. Но его фильмы «Скованные одной цепью», «Этот безумный, безумный, безумный мир», «Благослови зверей и детей», в которых с позиции критического реализма и буржуазного гуманизма осмысливались некоторые аспекты действительности, были показаны вне конкурса. В конкурсной программе режиссер Стэнли Креймер выступил на VIII Международном кинофестивале впервые — на этот раз фильмом «Оклахома, как она есть». Действие этой ленты происходит в начале века, но все ее содержание перекликается с упомянутыми выше фильмами режиссера, ставившими проблемы сегодняшней Америки. Режиссер, как и в прошлых своих лентах, отстаивает права человека на личную свободу, выступает против произвола и насилия. Международное жюри высоко оценило вклад американского режиссера в разработку темы гуманизма — он удостоен одного из трех главных призов фестиваля.

Путь Стэнли Креймера в искусстве экрана весьма примечателен. Не всегда ему сопутствовали удачи, он знал и поражения. Не во всех его фильмах органически сочетались сценарные задачи, режиссерский рисунок, актерская игра. Но поиски режиссера в разных жанрах (от философской драмы до эксцентрической комедии) связаны с реализмом и гуманизмом.



Член жюри фестиваля детских фильмов Джанни Родари выступает на фестивальной дискуссии

Механику политического преступления вскрывает французский фильм «Похищение», где психологически точно показано, как силы реакции борются с силами прогресса; о борьбе за свободу снята мексиканская картина «Те годы» — все эти произведения находятся в русле прогрессивного искусства мира.

Таким образом, можно сказать, что жюри отметило те кинокартины из капиталистических стран, авторы которых стоят на позициях реализма и гуманизма, а также картины резкой антиимпериалистической направленности.

На московских смотрах кино всегда демонстрировались фильмы стран, борющихся против империализма и колониализма. На этот раз среди лауреатов-актеров вьетнамская актриса Ча Жанг (фильм «17-я параллель: дни и ночи») и кубинский актер Серхио Коррьери («Человек из Майсинику»). Эти, а также ряд

фильмов арабского Востока, получили призы общественных организаций.

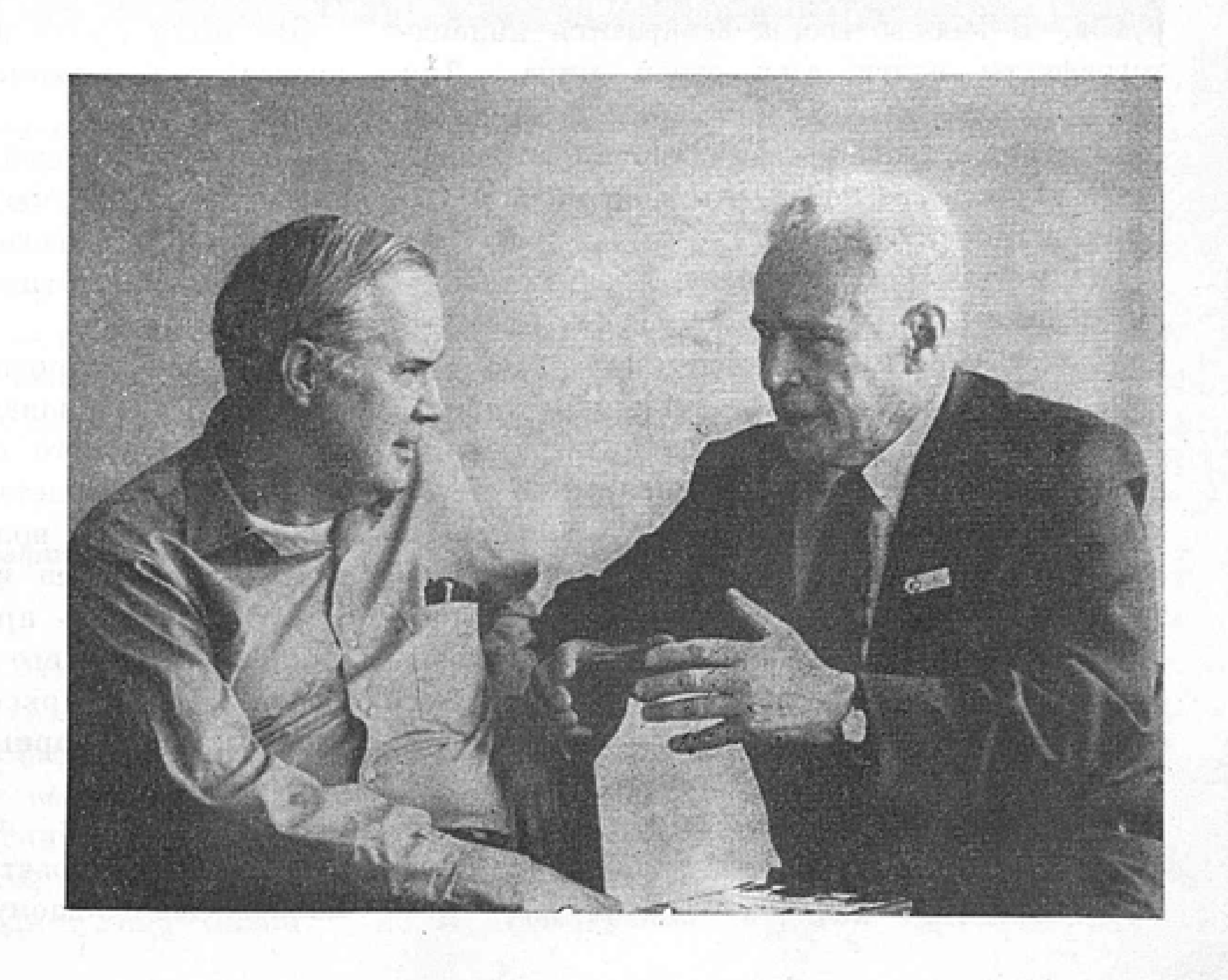
«Социалистические государства, — говорится в документе о Крымской встрече в июле 1973 года руководителей Коммунистических и рабочих партий социалистических стран, — проводят принципиальную классовую внешнюю политику. Курс на укрепление мира и международной безопасности, солидарность с освободительной борьбой народов всех стран и континентов, отпор посягательствам на их свободу и независимость, на их право самостоятельно определять свою судьбу — таковы неотъемлемые составные части этой политики».

В свете этих мыслей тот факт, что советская кинематография выдвинула на фестивальный конкурс фильм на важную политическую тему — «Это сладкое слово — свобода!», что на фестивале высоко прозвучали фильмы, с классовых позиций показывающие современный мир, показывающие борьбу народов за свободу и независимость, кажется особенно симптоматичным.

Это же можно сказать и о фильмах-лауреатах детского конкурса. Здесь главное место заняли кинокартины, талантливо разрабатывающие вопросы формирования личности. На старый вопрос, можно ли преобразовать человека, авторы этих лент отвечали: можно, отрицая тем самым позицию тех, кто не верит в человека, в социальный прогресс.

Любимая детворой итальянская сказка о деревянном мальчике Пиноккио и веселая комедия, рассказывающая о мире детства в нашей стране — «Точка, точка, запятая...», польская картина о проблемах воспитания — «Этот жестокий, никчемный парень» и иранский фильм о двух маленьких оборзышах «Путешественник», румынский музыкальный фильм «Вероника» и экранизация бессмертного «Тома Сойера» — вот далеко неполный перечень фильмов, удостоенных медалей и дипломов фестиваля.

Короткометражные фильмы, премированные жюри и общественными организациями,— это кинокартины, активно участвующие в борьбе за мир и всеобщую безопасность, ленты, вскрывающие социальные противоречия капиталистического мира, фильмы-исследования, ставящие проблемы защиты окру-



Историк кино Джей Лейда (США) и советский кинодокументалист Александр Медведкин

жающей среды, кинокартины о развивающихся странах, дневники путешествий — таким был, например, фильм «Ра» о Туре Хейердале и его друзьях.

Как и прошлые фестивали, этот смотр прогрессивного киноискусства вызвал широкий общественный резонанс. В печати, по радио и телевидению, на пресс-конференциях участники фестиваля говорили о важности этой встречи в современную эпоху.

Режиссер Хулио Брачо из Мексики заявил: «Я счастлив после десятилетнего перерыва побывать в Москве и участвовать в работе жюри кинофорума, который проводится на родине великих кинематографистов — Дзиги Вертова, Всеволода Пудовкина, Сергея Эйзенштейна, открывших законы выражения чувств и мыслей людей и драматических конфликтов на экране. Я учился у них всю свою жизнь и в лучших своих картинах всегда вдохновлялся их творчеством».

«Меня всегда не перестает поражать, — писал видный деятель кино Африки Полен Виэйра (Сенегал), — та исключительно деловая и дружеская атмосфера, которая отличает этот фестиваль от других международных кинофорумов. В Москве всегда собираются кинематографисты почти всех стран мира. Для меня, режиссера, критика и историка кино, московские встречи чрезвычайно плодотворны, здесь видишь все новое, что появилось в мировом киноискусстве».

«На Московском фестивале, — заявил Стэнли Креймер, — мы всегда можем говорить правду, мы можем не соглашаться друг с другом, спорить, иногда с юмором, иногда всерьез. Я надеюсь на продолжение добрых традиций, на продолжение дружеских контактов с мастерами советского кино, на возможность производства совместных советско-американских фильмов».

Как видим, это высказывания очень разных людей, которые, тем не менее, обнаруживают совпадение в своей основной оценке значения VIII Московского кинофестиваля.

Фильмы и диалоги. Июль 1973-го

А. Зоркий

Для меня, одного из девятисот журналистов, аккредитованных на VIII Московском международном кинофестивале, его открытие состоялось в Домодедовском аэропорту, куда я прилетел из Самарканда.

За стеклянными стенами вокзала вспыхивали огни летного поля. Красные, желтые, синие. Вечерний воздух дрожал неспокойно. Пахло фруктами, цветами, чемоданами и близким лесом.

Большие экраны телевизоров светились в длинном зале ожидания. Из Кремлевского Дворца съездов шел репортаж об открытии кинофестиваля. Все, как всегда, было торжественно, значительно. Переполненный зал. Президиум, сверкающий нарядами кинозвезд. Серебряные звуки фанфар, сыгравших сигнал «Слушайте все!».

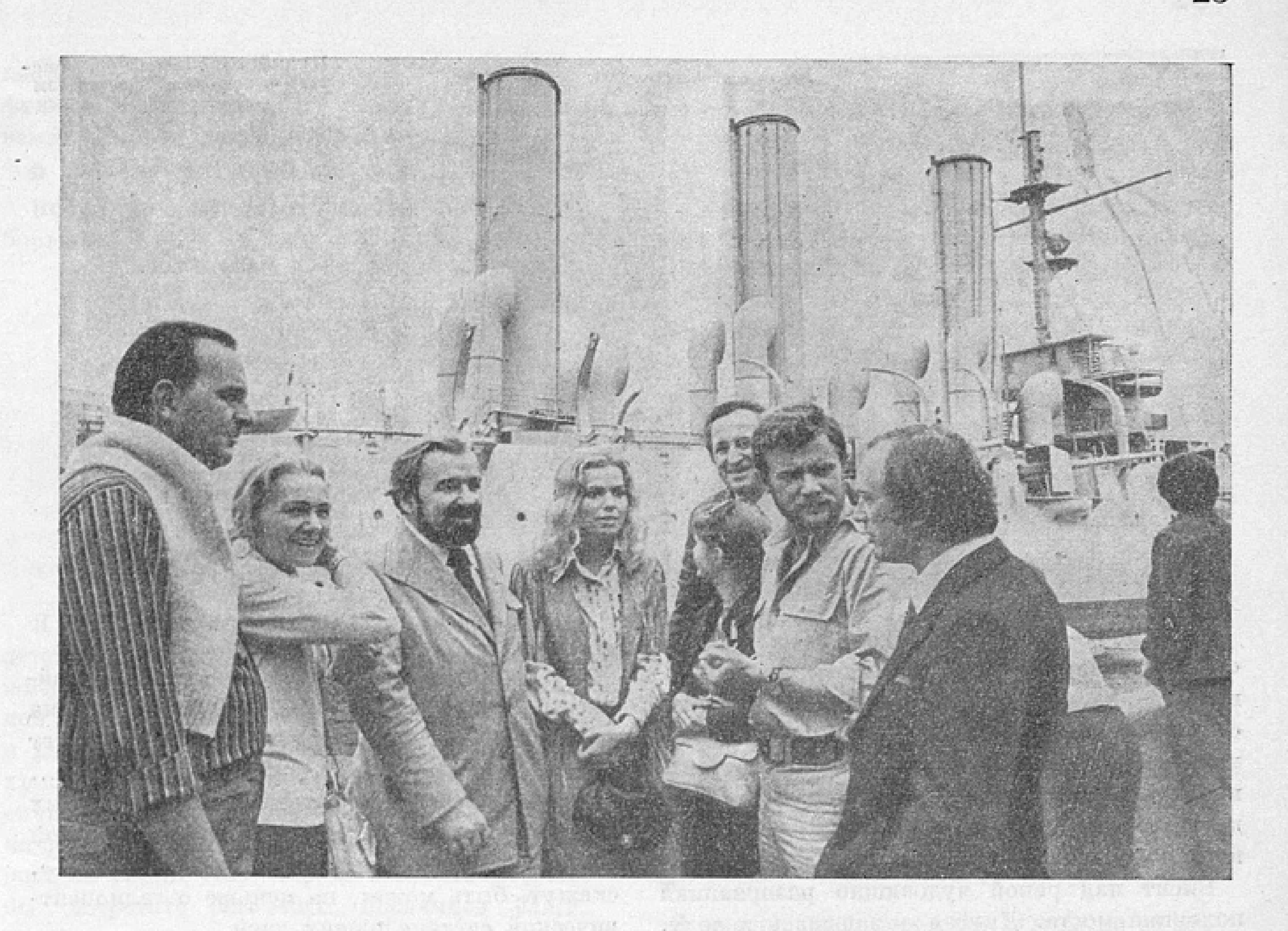
Это было самое начало вечера. Выступал председатель оргкомитета фестиваля Ф. Т. Ермаш:

«Миллионы людей с новой верой и новой надеждой повторяют слова «мир», «дружба народов», ибо сегодняшний день планеты ознаменован ощутимой разрядкой напряженности».

Небо над аэровокзалом погромыхивало, словно переворачиваясь с боку на бок. И уже начинал откуда-то сверху падать звук снижающегося самолета. Пока все не потонуло в громе, я ловил волну, на которую настраивался сейчас наш кинофестиваль.

«Мы верим, — продолжал оратор, — что киноискусство с его глобальностью и доступностью, с его яркостью и убедительностью отразит плодотворные процессы современности.

Нет сомнения, что VIII кинофестиваль будет способствовать лучшему взаимопониманию, дальнейшему развитию и укрепле-



Участники и гости фестиваля в Ленинграде на набережной Невы

нию дружественных связей между народами».

●

Это з а п и с и.

Фестивальный блокнот и кассеты магнитной пленки. В блокноте — наблюдения, мысли (по крайней мере, так мне кажется). На пленке — разговоры с кинематографистами разных стран.

Трубка мира кинематографистов

(*Блокнот*)

Кинохроника — это часы фестиваля. Прежде всего о н а отмечает время...

...Велосипедисты на улицах Ханоя. Это солдаты. А на багажниках велосипедов сидят девушки в желтых соломенных шляпах-солнцах. Много велосипедистов, много девушек. Улица катит взад-вперед. Улица живет.

Я не видел такого Ханоя, таких кадров много-много лет. Я отвык от них.

Удивительно, как точно ощущаются, передаются с экрана эти особенные, первые глотки воздуха мирной жизни. Цветы продают на улицах. Красные цветы. Продают причудливые игрушки — разное зверье из цветной бумаги. Добрые, искусно сделанные вьетнамские игрушки вернулись на улицы. В какой-нибудь иной ленте глянешь мимо подобных кадров, а здесь... Такая новизна чувствуется в каждой мелочи мирной жизни!

Это фестивальный экран кинотеатра «Зарядье».

В конкурсной игровой картине ДРВ



Индийские кинематографисты — делегаты фестиваля

«17-я параллель: дни и ночи» тебя еще оглушает война, ты словно в горящей воронке от взрыва. А здесь, на хроникальном экране, робко-робко, нежно (это исконная черта искусства вьетнамцев) — цветком, игрушкой, девушкой в желтом соломенном солнце — восходит мирное утро.

Висит над рекой чудовищно разорванная половина моста. Другая — зарылась в воду. Странно, но и это — мирный, мирный уже пейзаж, хотя бы потому, что кругом тишина и можно молча разглядывать. Молча, всматриваясь в новые и новые руины, прикидывать, сколько и чего надо заново сделать на этой земле. И когда показывают первые мирные стройки Вьетнама, хочется самому хотя бы глазами помочь людям — вместе поднять, вместе выгрузить, вместе выровнять кладку кирпичей.

Потому что Вьетнам — сейчас самая многострадальная земля на свете. Потому что само слово Вьетнам будит совесть человечества.

В Ханое в эти первые мирные дни идет научная конференция, посвященная 500-летнему юбилею Коперника. В скромной аудитории выступает вьетнамский ученый. За его спиной грифельная доска, на которой нарисована мелом гелиоцентрическая система Вселенной. Всего три-четыре репортажных кадра.

На московском фестивальном экране пройдет двухсерийная картина о Копернике. Она охватит пятьдесят лет его жизни, покажет эпоху, борение сил, движущих историю... Но три-четыре репортажных кадра, снятых во славу Коперника в Ханое, на вьетнамской земле, которую пытались «лунизировать», скажут, быть может, не меньше о гелиоцентрической системе наших дней.

Такова сила контекста. Таковы траектории ассоциаций. Кинофестиваль и прекрасен тем, что в панораме его фильмов возникает структура современного мира.

●

«Чиркалос». Для русского слуха что-то напоминающее «чиркалось, чиркалось, чиркалось». Там действительно есть такое движение и такой звук, когда выколупываешь вязкую глину, когда лепишь из нее, утюжишь в деревянной форме огромный, допотопный кирпич. Это работа по колено в грязи. По гроб жизни. «Чиркалос» — парии колумбийского общества, люди, втоптанные в болото, из которого они лепят кирпичи. Здесь в тысячу раз хуже, чем на японском «голом острове». Для «чиркалос» не было войны во Вьетнаме. Для «чиркалос» не наступал во Вьетнаме мир. «Они живут в действительности, которая отри-

цается,— говорит диктор этого прекрасного фильма, знаменательно заканчивающегося словами: «Борьба долгая — давайте начнем ее».

●

Война кончается миром. Мир начинается борьбой.

Дал я земли для охоты,
Дал для рыбной ловли воды,
Дал медведя и бизона,
Дал оленя и косулю,
Дал бобра вам и казарку;
Я наполнил реки рыбой,
А болота — дикой птицей:
Что ж ходить вас заставляет
На охоту друг за другом?
Я устал от ваших распрей,
Я устал от ваших споров,
От борьбы кровопролитной,
От молитв о кровной мести.
Ваша сила — лишь в согласье,
А бессилие в разладе.
Примиритеся, о дети!
Будьте братьями друг другу!

Я вспомнил эти строки любимой книги детства, юности, а теперь уж, наверно, и жизни, строки «Песни о Гайавате», написанной великим американцем Генри Лонгфелло, в те минуты, когда передо мной проходили хроникальные кадры Америки, снятые советскими операторами в фильме «Во имя мира на земле». Я видел лица американцев, вышедших на улицы Нью-Йорка, Вашингтона, чтобы встретить высоких посланцев СССР, видел лица американцев, стоявших по обочинам автострад, примостившихся на балконах, рекламных щитах, крышах гаражей, окруживших аллеи, ведущие к Белому дому.

Бывает — на гребне значительных, поистине исторических событий,— что обычный, казалось бы, кинорепортаж становится образным документом времени, обычные хроникальные кадры запечатлевают не просто скопление людей, море лиц, а — образ народа. Наверное, поэтому и вспомнились мне, пока я смотрел этот документальный фильм, строки «Песни о Гайавате», песни о Трубке Мира, которую Владыка Жизни могучий Гитчи Манито велел закурить всем народам.

●

VIII Московский кинофестиваль открывает политический фильм. Открывает фильм «Во имя мира на земле», фиксирующий самое крупное политическое событие современности. И дух этого события пронизывает всю атмосферу фестиваля.

Это видно по тому, с каким огромным интересом встречена кинолента о визите Л. И. Брежнева в США. Об этом говорилось буквально в каждом высказывании кинематографистов, посланцев 86 стран.

«Мы попали на церемонию открытия фестиваля прямо от трапа самолета, прибывшего из Нью-Йорка,— говорят режиссеры-документалисты Тим Мур и Гарри Кейз, члены делегации США.— Фильм о визите Генерального секретаря ЦК КПСС Леонида Брежнева в США, который мы увидели в фестивальном дворце, живо напомнил нам о далекой родине — ведь совсем недавно мы были свидетелями этого исторического события. Каждый день мы внимательно следили за ним по телевидению, были свидетелями того радостного подъема, с которым наш народ отнесся к этому замечательному событию. Радостно, что фильм удивительно верно передает те чувства, которые мы так недавно пережили, и ту атмосферу, которая окружила дружеский визит руководителей вашего государства в США».

●

«Я высоко ценю советское искусство за его чистоту, за высокие моральные позиции,— рассказывает норвежская актриса Ингерид Вардунд.— Мне кажется, что все это ощутимо и в атмосфере Московского фестиваля».

«У нас очень много общего с советскими кинематографистами»,— говорит кубинская актриса Эслинда Нуньес.

Вот лишь несколько примеров, свидетельствующих о притягательной силе московских кинофестивалей, о многообразии интересов, проявляемых художниками самых разных стран к Советскому Союзу.

На фестивальном экране пройдут десятки картин. Пройдут политические фильмы, рассказывающие о революции, о национально-освободительном движении, о классовой борьбе, об угнетении трудящихся, нищете, бесправии, об опасности возрождения фашизма. Высшей наградой будет отмечен фильм «Это сладкое слово — свобода!», заявляющий нашу

интернациональную солидарность с революционным движением в каждой горячей точке планеты.

Сторонникам маоистской теории о «сговоре двух сверхдержав» не удастся найти в фестивальной кинопанораме ни единого аргумента в подтверждение своих бредовых «идей». «Сговор двух сверхдержав» на Московском кинофестивале — это присуждение золотых наград советскому фильму о революции и американскому фильму, страстно разоблачающему капиталистическое бесправие.

«Присматривать за корнями — это сегодняшняя забота»

(*Разговор с актером Рамазом Чхиквадзе, СССР*)

— Скажите, Рамаз (если на минуту абстрагироваться от фестивальной суеты, непрерывных просмотров и даже от этого столика на семи гостиничных ветрах), могли бы вы ответить или хотя бы наметить ответ на вопрос: какой путь в кинематографе кажется вам более плодотворным — путь, по которому идут фильмы, трактующие известные и непреходящие проблемы гуманизма, добра и зла, светлых и темных начал жизни — скажем, путь тех же «Саженцев», если иметь в виду общее звучание фильма, или — путь острозлободневных, актуальных, политических картин, впрямую касающихся самых насущных проблем? Скажем, на этом фестивале—путь «Оклахомы, как она есть», путь картины «Это сладкое слово — свобода!»? Какое направление вам кажется более важным сегодня?

Рамаз Чхиквадзе на мгновение задумался, наклонив к столику крупную, рано поседевшую голову, потом поднял на меня глаза, серьезные и чуточку лукавые и, как бы отодвинув вместе с коробком спичек «мину», заложенную в моем вопросе, ответил:

— Второй путь, считаю, конечно. Время наступило для острых фильмов. Нечего бояться нового. Ведь новыми когда-то были неореализм, и наш «поэтический кинематограф», и, конечно, «Броненосец «Потемкин».

Кино сейчас очень многое пробует. И в сфере мысли, постановки новых социальных, нравственных, политических проблем, и в сфере творческих поисков новых, наиболее активных форм, максимально приближающих экран к зрителю.

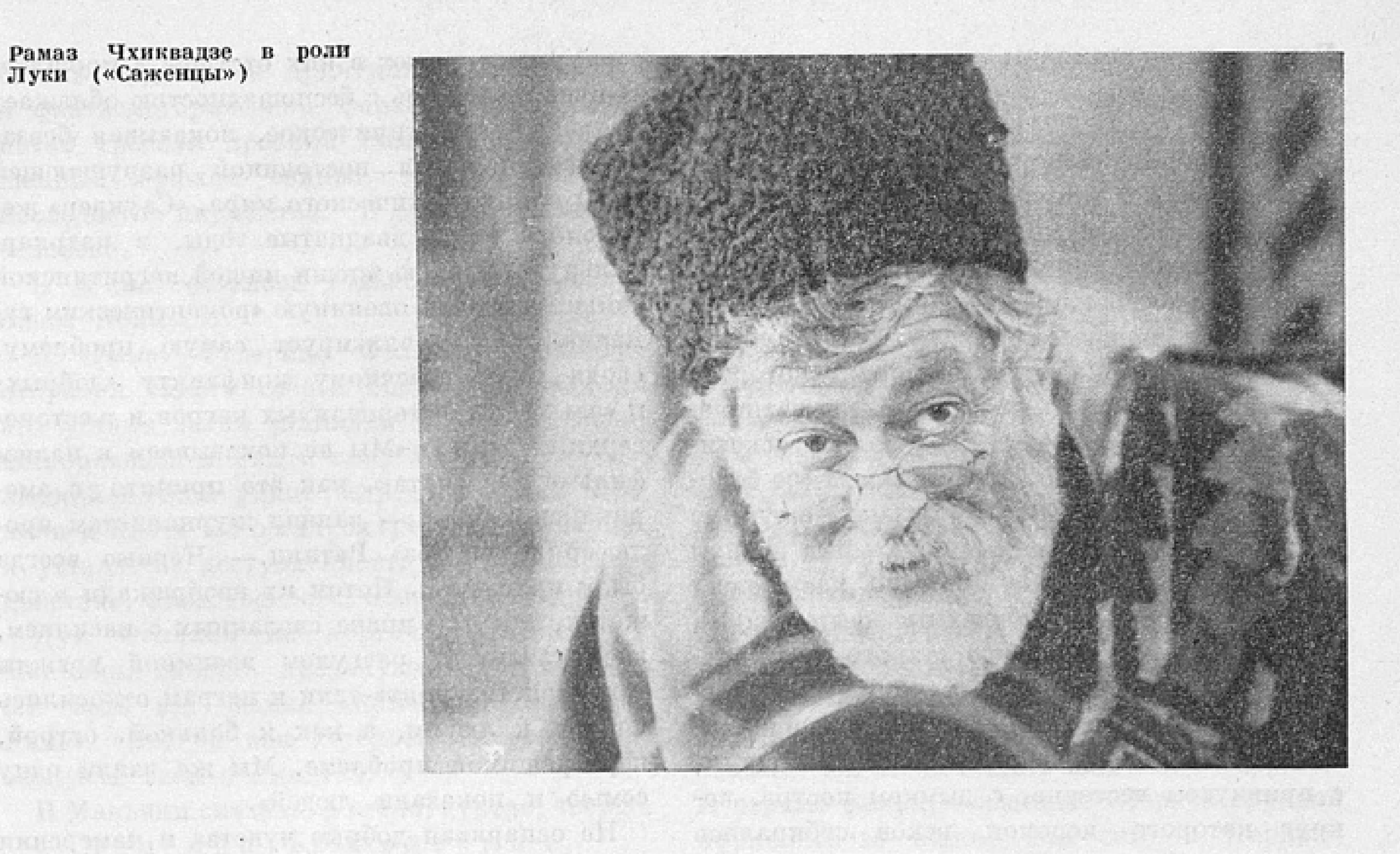
Не надо, разумеется, бояться поисков. Легче всего «засолить на долгую зиму» готовые формы, приемы, решения и сидеть пережидать. Только не стоит видеть новое лишь в броской новизне.

Сейчас на фестивале я с жадностью смотрю многие фильмы. Все-таки театр лишен такого насыщенного кровообмена — возможности так щедро, там емко во времени делиться мыслями, образами, творческими принципами. Много настоящего, по-моему, есть в болгарском фильме «Любовь». Есть главное — кровная сопричастность произведения мыслям, тревогам и надеждам нашего времени. Правда, мне показались надуманными, вычурными некоторые стилистические решения, но я безоговорочно принимаю игру Виолеты Доневой. Это выразительно крепкая очень профессиональная работа. Хочу вспомнить и кубинский фильм «Человек из Майсинику». В нем традиционный ход вдруг приобрел совершенно иное развитие. На первый план вышел героический характер. Человек, его убеждения, воля, чувство долга. Я смотрю фестивальные картины и замечаю с радостью, как возникают какие-то переклички, сцепления произведений, созданных совершенно разными людьми в разных странах. Это говорит о том, что действительно существует определенное мощное прогрессивное движение в кинематографе, что оно действительно объединяет людей и представляет собой внушительную силу.

— Какое же место в этом ряду может быть отдано «Саженцам»?

— Какое? «Саженцы» — это фильм о грузинских людях, о стариках, если проще сказать.

Ведь наши старики очень мудрые (я сам рос среди них — улыбается актер). Они часами сидят на мельнице или где-нибудь под деревьями. Очень любят вести разговоры. Обо всем на свете! Скажешь ему: «Плохой нынче


Рамаз Чхиквадзе в роли Луки («Саженцы»)

урожай!» «Да, да!— сокрушенно закивает головой старик.— Тяжелый год!» Но если ты тут же заметишь, что у тебя много молодого вина, старик всполошится: «А у меня еще больше!» Обязательно спросит: «Рамаз, а как дела в Англии?» или «А что Грузия на кинофестивале показывает?» Словом, старикам нравится находиться в центре всех событий.

Вот такой человек и Лука. В нем, как и во всех грузинских стариках, живет дух соревнования, творческого соперничества. В каждом селе есть свой неповторимый аромат, свое любимое занятие. Здесь это груши, это саженцы, за которыми пускаются в долгие странствия старик Лука с внуком.

О чем мы хотели сказать фильмом? О том, что люди часто спешат все плоды труда получить сегодня и забывают о завтрашнем дне, не присматривают за корнями... Лишь через десять-пятнадцать лет дадут плоды саженцы хачечури. Мы знаем, сам Лука не дождется этого дня. Но зная жизнь, умудренный ее опытом, старик учит людей: «Думайте о будущем, сейчас работайте для него!»

Кстати сказать, эту мысль я считаю остросовременной, нравственной, практической, если хотите, народнохозяйственной.

Есть и другие мысли, которые высказывает Лука. И они тоже представляются мне чрезвычайно важными. Помните, как он едет в автобусе с американцами. Когда мы снимали фильм, то, конечно, не знали, что вскоре наши страны поведут диалог о мире на самом высоком уровне.

В автобусе Лука говорит своим попутчикам о том, что никто не имеет права, никому не позволено разрушать мир — ведь у человека не спрашивали разрешения, когда этот мир создавался. Пусть это высказано словами простого старого крестьянина, но разве не те же мысли начинают сейчас владеть умами политиков и поворачивают по-новому, к радости миллионов людей, жизнь на нашей земле?..

«Саженцы» и об этом: надо присматривать за корнями жизни — и грушевого дерева и целой земли.

Первые кинопросмотры

(*Блокнот*)

Для Стэнли Креймера отступление на несколько десятков лет в прошлое не означает ухода в жанр исторического фильма. Напротив, в самом названии картины «Оклахома, как она есть» обостренно подчеркнуто, что автора интересуют родовые признаки капиталистического общества, законы и мораль которого не властны изменить ни время, ни технический прогресс. Поэтому и суровые, аскетические приметы начинающегося века (не белоснежные ребристые автофургоны, ажурные конструкции, сияющие рекламные щиты «ЭССО», а брезентовые палатки, чавкающая грязь бездорожья, закопченные нефтевышки), и самый отблеск «доброго старого голливудского фильма» с чуточку старомодным сюжетом, с традиционными фигурами неприкаянного бродяги и суровой одинокой женщины, с привкусом вестерна, с дымком костра, вокруг которого испокон веков собирались пионеры освоения Америки,— все это для Стэнли Креймера — площадка злободневного исследования, просматривание далей капиталистического мира.

Пионеры XX века американской истории — это и капитан Элсби, наемный убийца с лицом волкодава, и оклахомская воительница Лена, с винтовкой в руках обороняющая свою собственность, и сизоносый бродяга Мейс, поставивший (как всегда, невпопад) на нефтяную скважину, 40 процентов прибыли или любовь, и владелец компании, юнец с мечтательным лицом, командующий осадой и методичным отстрелом живых людей, своих «равноправных» соотечественников. Гремят ли выстрелы, хлещет ли нефтяной фонтан, рождая вокруг вышки трагикомический, молниеносно преходящий бум — отсвет истории, отсвет закономерностей, отсвет многих новейших сюжетов наших дней на лицах пионеров грядущего «великого общества».

Быть может, в том и состоит принципиальная разница между «Оклахомой» и «Саундером» (американской картиной, демонстрировавшейся вне конкурса), что качественно иной смысл имеют в них отступы в прошлое. «Оклахома» вновь с беспощадностью обнажает непреходящее, типическое, показывая беззаконие, произвол постоянной разрушающей силы капиталистического мира, «Саундер» же, перенося нас в двадцатые годы, в патриархальную историю жизни нищей негритянской семьи, историю, овеянную «романтическим гуманизмом», идеализирует самую проблему, сводя ее к извечному конфликту «добрых» и «злых», многотерпеливых негров и жестокосердных белых. «Мы не показываем в нашем фильме негров так, как это принято в американском кино,— заявил журналистам продюсер «Саундера» Ратниц.— Черные всегда были прислугой. Потом их изображали в сюжетах, так или иначе связанных с насилием, эксплуатацией, разгулом взаимной вражды и ненависти. Опять-таки к неграм относились не как к людям, а как к больной, острой, неразрешимой проблеме. Мы же взяли одну семью и показали людей».

Не оспаривая добрые чувства и намерения авторов «Саундера», позволю себе усомниться в верности и новизне самого их взгляда... Вряд ли прекраснодушие и миссионерство, вряд ли «открытие» того, что «негры тоже люди», отражают существо современных расовых проблем Америки. И, наверное, совсем по-другому надо говорить о народе, который олицетворяют сегодня Мартин Лютер Кинг, Анджела Дэвис...

«Иди спать, Федерико»

(*Блокнот*)

С ревом мчатся мотоциклы на древние, призрачно фосфоресцирующие в ночи стены римского Колизея. Бешеной волной накатываются слепящие огни фар, адские поплавки шлемов на выщербленные, белеющие в ночи, прекрасно беззащитные стены Колизея.

В «Риме» Федерико Феллини опрокинул в наши дни тему крушения старой цивилизации. Дело сделано. «Сатирикон» обрел современную версию. В «Ночах Кабирии» гибель человека чудом задержалась на уголках губ Джульетты Мазины. В «Восьми с половиной»

гибель художника причудливо задержалась в фантасмагорической фарандоле духов. А потом треснул древний Рим, треснул чудовищным брюхом свиньи, изжаренной для последнего пиршества. И человек пожрал человека.

В «Риме» осталось только снести зыбкие стены Колизея.

В «Риме» Федерико Феллини гениально отправил самого себя... спать. Он выразил это устами Анны Маньяни, женщины, олицетворяющей и Рим и саму Италию. На безлюдной ночной улице встретились дух Феллини и плоть Маньяни, встретились отчаяние и усталость, исступленность и горькое спокойствие, безысходность, неверие и мудрость.

Дух Феллини на корточках подъехал к Маньяни, словно предвкушая потеху. Еще бы: ведь это «самая знаменитая женщина Рима». «Что бы вам хотелось, синьора, сказать нам всем о Риме?»...

И Маньяни сказала. Устало, сурово, твердо:

— Иди спать, Федерико.

Это один из самых беспощадных диалогов, слышанных мной когда-либо.

За спиной у уличного фотографа

(*Блокнот*)

В уличной толчее одной из африканских столиц промышляет бойкий фотограф. Прямо на тротуар вытащил он громоздкий, допотопный аппарат на треноге. Поставив перед собой очередную жертву, он священнодействует (под хохот кинозала), то накрываясь с головой одеялом и чуть ли не с ногами залезая в свой фотоящик, то жестом факира снимая крышечку с подзорной трубы объектива и фотографируя. В миске с водой плавают снимки. Клиенты с некоторым ужасом рассматривают свои изображения. Сходство отсутствует! Но неунывающий фотограф тут же фламастерами раскрашивает и дорисовывает портреты.

Эта короткая уличная зарисовка не просто остроумно и мастерски снята африканскими документалистами. В ней (в чистейшем естестве) отражена природа комического: люди, смеясь, расстаются с прошлым — африканский кинематограф расстается со своим прапрадедушкой на треноге, чудом оказавшимся на современных улицах.

За спиной у уличного фотографа с его допотопной фотопушкой — уже иной век. Молодой кинематограф. Целая россыпь национальных кинематографий. Яркие разнообразные произведения.

Вот почему с улыбкой припомнил я эту киноленту (снятую с блеском грузинских фильмов — «Свадьбы» и «Зонтика»), слушая рассказ сенегальского режиссера и исследователя кино Полена Суману Виэйра.

— Во всех африканских странах,— говорил он,— процесс зарождения национального кино проходил одинаково. Кино создавалось без всякой поддержки государства и было личным делом одиночек-энтузиастов.

Когда в пятидесятом году я поступил во французский киноинститут, то еще не сознавал, чем может стать кино для Африки. И первый фильм, созданный «Первой группой африканского кино», был снят в Париже, назывался «Африка на Сене» и рассказывал о нас, африканцах, живших во Франции.

Затем был долгий путь. Мы снимали национальную кинохронику, стремясь, чтобы она была совсем иной, нежели иностранные фильмы, рассказывающие об Африке. Мы снимали первые игровые фильмы, они были еще очень неумелы; но и их отличал совершенно особый взгляд на жизнь наших народов. За последние годы кино Африки двинулось вперед. Вот лишь несколько примеров: Тунис — 8 полнометражных картин, Алжир — около 30 фильмов, в Марокко создано несколько короткометражных фильмов очень высокого класса. В странах к югу от Сахары приоритет за Сенегалом. У нас осознали важность кино, «говорящего» на своем, национальном языке. Поэтому писатель и режиссер Сембен Усман ушел из литературы с французским языком к сенегальскому кинематографу и прозе. Сейчас он собирается снимать пятичасовую киноэпопею, рассказывающую о национально-освободительном движении африканских народов. Фильм будет совместным производством Гвинеи, Сене-

гала, Верхней Вольты, Мали, Алжира и одной из европейских социалистических стран. По-моему, этот факт говорит о том, какие масштабы обретает сегодня африканский кинематограф.

Хочу сказать об огромном значении Московского и Ташкентского кинофестивалей. Для нас, африканцев, это подлинная школа прогрессивного киноискусства. И это прекрасная возможность лучше узнавать друг друга. Африканским кинематографистам еще очень не хватает взаимных контактов. Нужно ехать в Москву, в Ташкент, для того чтобы увидеть фильмы соседних с нами стран. В Ташкенте, например, я впервые увидел ганские и сомалийские картины. Я посмотрел отличный фильм, снятый в Мавритании. Эта страна находится рядом с Сенегалом, но надо было в 1972 году прилететь в Ташкент, чтобы увидеть картину соседей. Надо было в 1961 году попасть в Москву для того, чтобы именно здесь познакомиться и завязать творческие контакты с Сембеном Усманом.

Конечно, нам нужно всячески укреплять межафриканские контакты на своей, национальной почве. Но я хочу сейчас сказать о другом — о той благородной миссии, которую несут советские кинематографисты, помогая становлению наших кинематографий. Вы делаете это бескорыстно. Вы делаете это умело, потому что обладаете огромным и прекрасным опытом развития национальных кинематографий в своей собственной стране. Вы делаете это неустанно. Каждый ваш кинофестиваль — это новая большая программа африканских произведений.

Вот почему на кинематографической карте Африки всегда будут значиться — Москва и Ташкент.

Об одной непересекающейся параллели

(*Блокнот*)

«Когда хочется плакать — не плачу» и «Это сладкое слово — свобода!».

Что же все-таки в устойчивой фестивальной молве поставило рядом эти две картины?

Венесуэльский фильм рассказывал о Венесуэле. Фильм В. Жалакявичуса — о «событиях, которые могли произойти в любой точке планеты». Фильм Валерстейна и Рохаса снимался в Венесуэле. Фильм Жалакявичуса и Нахабцева в Крыму, Азербайджане и Москве и в двух коротких киноэкспедициях в Чили. В фильме «Когда хочется плакать — не плачу» играли латиноамериканские актеры. В фильме «Это сладкое слово — свобода!» снимались литовцы, армяне, азербайджанцы, молдаване и русские. В каждой из лент была широко использована политическая кинохроника, и некоторые кадры, казалось, обнаруживали некоторое сходство. Вот, пожалуй, на этих пересечениях (и контрастах) родилось сопоставление. Оно имело под собой некоторую почву. Географическую. Этнографическую. И отчасти даже социологическую...

На самом же деле, право, трудно было во всей фестивальной программе подобрать два фильма, столь непохожих и отдаленных друг от друга.

В венесуэльской картине кардинальными являются проблемы — молодежь и общество, молодежь и государство, ответственность властей за судьбу юношей, погибших на пороге вступления в жизнь. И по общности проблематики фильму «Когда хочется плакать — не плачу», несмотря на множество различий, гораздо ближе японская картина «Юные морские пехотинцы» режиссера Тадаси Имаи. Ведь авторы «Пехотинцев», как и создатели фильма «Когда хочется плакать — не плачу» (уже на ином историческом материале: в ней рассказывается о трагических событиях второй мировой войны), затрагивают проблему взаимоотношения молодого поколения с государством, политические интересы которого оказываются ему чуждыми.

В советской же картине речь идет совсем о ином — о революционном процессе, о путях борьбы за свободу, о духовном, нравственном, политическом облике разных революционеров. И в этой связи фильму В. Жалакявичуса намного ближе — по духу, по теме, по общественному темпераменту — талантливая чилийская картина «Земля обетованная».

Через весь сюжет венесуэльской картины

проходит история среднего Викторино. Он студент, сын профессионального революционера. Он и сам является членом молодежной организации, совершающей на наших глазах вооруженное нападение на банк. Ясно, что молодым людям нужны деньги, ясно, что они исповедуют «радикальные» методы борьбы. Но какова их программа, каковы истинные цели их борьбы — об этом в картине, право же, ничего не сказано.

Разговор о венесуэльской картине впереди. Здесь же заметим, что революционность в ней берется как некая обобщенная краска, как некая, всегда одинаковая, политическая эмоция. Между тем сама жизнь свидетельствует о том, что в наши дни революционеры «революционерам» — рознь.

Вот об этом как раз очень глубоко и серьезно рассказывает фильм В. Жалакявичуса. Это одна из центральных тем картины «Это сладкое слово — свобода!».

«Нас объединяют взволнованность и протест»

(*Разговор с режиссером Маурисио Валерстейном*)

— Ваш фильм обрамляют документальные кадры, политическая событийная кинохроника. Как перекликается этот документальный образ страны с судьбами ваших киногероев?

— Это очень важный вопрос. Вы помните, что конкурс красоты, эффектные и фривольные проходы «звезд» завершают картину. Это зрелище чрезвычайно популярно в Венесуэле, это сверкающая, нарядная витрина капиталистического общества. Мы же хотели, чтобы зрители увидели, как далека от нее настоящая действительность. Мы хотели показать жизнь и смерть героев на фоне социально-политической жизни страны, чтобы задать обществу вопрос: почему в расцвете сил погибают молодые люди, едва вступившие в жизнь?

Действительно, почему? — размышлял я. В фильме показаны конкретные причины гибели каждого из трех героев. Но есть ли ответ на вопрос: почему — тот, другой, третий? И почему — все трое?

Да, я вспомнил картину «Юные морские пехотинцы». Там герои тоже попадали под неистовый град пуль, их так же перемалывал свинец. Что же сделало общей их судьбу, их страшную смерть? Не одни и те же имена, не один и тот же день рождения и не общий для всех день гибели. Казарменные гамаки, эти суровые холщовые колыбели, в которых убаюкивалось все личное, индивидуально-человеческое. Подрастали маленькие убийцы, маленькие пехотинцы, которые одинаковыми — как чучела, на которых их учили с визгом набрасываться и прокалывать штыками,— предстали пред лицом бессмысленной своей смерти. Фанатичными, обездушенными, ослепленными одной идеей: жизнь ничего не значит, ибо она безраздельно принадлежит императору.

В венесуэльском фильме показана гибель трех разных Викторино. Но объяснена она одинаково, а точнее —никак, потому что не прослежена разность социальных взаимосвязей — в гибели каждого из героев и в вине общества по отношению к каждому из них. Это и должно было бы стать главным предметом фильма. Это прочитывалось в романе Отеро Сильвы...

Однако в коротком фестивальном интервью просто невозможно столь основательно обмениваться мнениями о фильме. И я спрашиваю режиссера:

— Как соотносятся в вашем представлении роман Отеро Сильвы и фильм?

— Мне кажется, что мир литературы и мир кинематографа различны. Роман явился источником вдохновения. Но то, что я сказал, это мои собственные мысли, это мое произведение. Мы хотели сделать фильм, понятный самым широким слоям зрителей, способный конкурировать с иностранными, в основном, американскими боевиками, составляющими львиную долю проката. Ежегодно в Венесуэле демонстрируется около 500 иностранных фильмов, но производится не более 3—4 национальных картин.

— Удалось ли вам выдержать конкуренцию, не сделав при этом каких-либо творческих уступок во имя коммерческого успеха?

— Что вы имеете в виду?

— Некоторые эпизоды картины. Скажем, утро в доме Викторино-студента. Любовная сцена, согласитесь, на этот раз никак не дополняет портрет Викторино, в ней не больше смысла, чем в тщательной процедуре бритья героя.

Мне же представляется, что коммерческий кинематограф и начинается с показа вещей зрелищно по тем или иным причинам привлекательных, но лишенных, с точки зрения искусства, подлинного содержания.

— Почему вас покоробил эпизод именно с этим Викторино? Ведь любовью занимаются и два других?

— Потому что, когда другой Викторино, сбежавший из тюрьмы, врывается в публичный дом, вытаскивает из грязной постели, из чужих объятий свою девушку, а потом голую, окровавленную бросает ее в такси, это похоже на подлинный кусок жизни и на настоящее искусство.

А вот расстрел Викторино-студента и его товарищей, снятый «рапидом», плывущие в агонии тела, фонтанчики крови, проливающиеся в мультипликационной пластике,— все это мне кажется ничем не оправданным, формальным, бессодержательным кинематографическим эффектом. Это ведь совсем иное — по смыслу,— нежели расстрел Бонни и Клайда, снятый Артуром Пенном точно таким же способом почти за десяток лет до вас. Там ведь чудовищная, механическая жестокость расправы становится одновременно смысловым ключом всей картины.

— Я не согласен с вами! Мы с оператором Абигайлем Рохасом воспользовались в общем-то не новым приемом, потому что здесь он казался нам необходимым. Должен сказать, что сейчас вообще, на мой взгляд, очень сложно разграничивать кинематограф на коммерческий и противостоящий ему — творческий, серьезный. Сами понятия и вкладываемый в них смысл стремительно меняются.

Здесь хочется возразить режиссеру, сказав, что, несмотря на сложный порой камуфляж, коммерческое кино обычно отличает отрыв художественного приема от идейно-эстетической задачи — пусть даже и ограниченной. А серьезный кинематограф тяготеет к органическому единству мысли и выразительных средств.

Но у нас не диспут... Задаю еще вопрос.

— В каких условиях снималась картина?

— Наибольшие трудности были связаны с ее финансированием. Государство не заботится о развитии национального кино, не выделяет на это никаких средств. Я не могу сказать, что нам мешали снимать, оказывали на нас политическое давление. В Венесуэле нет законов, преследующих кинематографистов, наверное, потому, что нет еще по-настоящему сложившейся кинематографии. Но у нас не было денег. Нам не хватало профессиональных киноактеров (если бы их было много в Венесуэле, то они просто умерли бы с голода).

— Что бы вы могли сказать о нынешней ситуации в кинематографе Латинской Америки?

— Этот кинематограф можно подразделить на две группы. Первая — связана со странами, в которых еще не было социалистической революции. Это, в частности, бразильский, очень развитый кинематограф. Это и кино Мексики, в котором и я и оператор нашего фильма Абигайль Рохас начинали работу. Вторая группа — это кинематограф Кубы, Чили*, Перу, стран, в которых совершились или происходят сейчас социалистические преобразования. Там представление о киноискусстве, отношение к нему очень изменилось, к счастью. В этих странах, конечно, легче и интереснее работать. На Кубе уже сложился очень яркий, талантливый кинематограф. «Люсия», «Воспоминания об отсталости» — это замечательные революционные картины.

Но я хочу сказать и о том, что молодые кинематографисты остальной Латинской Америки тоже едины. Нас всех объединяет революционная устремленность. Она и рождает — в условиях венесуэльской действительности — взволнованность и протест.

---

* Напомню, что беседа происходила до контрреволюционного переворота в Чили.— *А. З.*

Политический фильм и кинокоммерция

(*Блокнот*)

День итальянской киноделегации.

В центре диалога с журналистами — политический фильм.

Ф л о р е с т а н о В а н ч и н и (режиссер). «Убийство Маттеотти», о котором мы рассказали с экрана, было очень важным явлением в политической жизни Италии. Оно положило начало безраздельному господству фашизма, уже находившегося у власти около двух лет.

Однако власть эта еще не была закреплена. Убийство развязало фашистам руки, возвело насилие, террор в ранг государственной политики. Нельзя забывать и о том, что высшие круги, церковь, армия были заинтересованы в укреплении фашизма.

— Существует ли в Италии литература по делу Маттеотти?

Ф. В а н ч и н и. О нем написаны целые тома публицистики. Но полемика продолжается. Споры разгораются вокруг интерпретации фактов. А кульминационный вопрос дискуссии таков: существовала ли в ту пору возможность борьбой остановить и победить фашизм? Или — фашизм уже нельзя было победить призывом к массам. Вас интересует мое личное мнение? Я считаю, что тогда можно было победить фашизм.

(Этот разговор представляется мне чрезвычайно интересным. И если два года назад на итальянской пресс-конференции предметом дискуссии была сама значимость политического кино (мнения тогда разделились), то сегодня высказывания кинематографистов отмечены единодушием.)

Л и н о д е л ь Ф р а (режиссер). Как участник рабочего движения я приветствую фильм Ванчини, приветствую эту тенденцию в нашем кино.

Р и к к а р д о К у ч ч о л а (актер). Фильм «Сакко и Ванцетти» был для меня этапным и определил мою политическую ответственность в каждой последующей работе. Работая над образом Сакко, я встречался с его братом, с людьми, близко знавшими их обоих. Я изучал исторический материал не для того, чтобы ограничить себя фактической, «дословной» достоверностью. Нет, актер должен быть уверен, что он правильно понял исторический образ. Он должен уловить духовную связь поколений, вдохнуть в нее свои горячие чувства. Актер является членом общества и не может быть свободным от политики. И играя на экране, после роли Сакко, Антонио Грамши в «Убийстве Маттеотти», я хотел показать человека необыкновенного, отразить величие его духа. Такие люди, как Грамши, прославили свое время.

...Но вот слово берут кинопродюсеры, те, кто финансировали, в частности, такие фильмы, как «Хотим полковников!» и «Убийство Маттеотти». И сразу же терминология разговора приобретает несколько иную окраску. «Мы обрели широкие слои публики, финансируя политические фильмы», «Мы стремимся придать таким картинам одновременно и политический и коммерческий характер» (это слова Дзани, директора «Италопроката»).

Термины «политический» и «коммерческий» не раз будут фигурировать рядом в фестивальных диалогах. Об этом говорил еще Маурисио Валерстейн. Об этом же говорит сейчас, на итальянской пресс-конференции, режиссер Ванчини и говорит по-иному:

— Кинематография страны не может делать политические фильмы, не учитывая художественное качество всякой картины. Вместе с тем точной границы между двумя этими характеристиками нет. Нет ч е р н о г о, нет б е л о г о — есть полутона, смешение красок. Важно лишь в этих сложных переходах уметь различить «политический» фильм, сделанный в спекулятивных целях, откровенно коммерческий или псевдозначительный.

●

...Здесь я невольно вспомнил фильм «Нет дыма без огня» А. Кайятта. Не есть ли он точнейшее воплощение последней формулировки итальянского режиссера?

Внешне Кайятт (его картина показана во внеконкурсной программе) следует основным параметрам политического фильма. Заявлена острая борьба на муниципальных выборах, очерчены группировки, раскрыты закулисные интриги, обнажены грязные приемы политиканов, не брезгующих уголовщиной, убийствами, шантажом. В сюжете мелькают политические митинги, совещания, консультации. Вся лента, казалось бы, разматывается на диске политической интриги...

Однако нехитрый трюк — приспособление серьезной, респектабельной (и вдобавок модной) ф о р м ы политического фильма к с у щ е с т в у коммерческого боевика — обнажается почти синхронно с тем, как режиссер без всякой видимой нужды... обнажает перед зрителем супругу одного из политических оппонентов. Сначала она, почему-то в голом виде, обсуждает с мужем перспективы избирательной борьбы. Затем она же возникает на искусно сфабрикованном (уже другим политическим оппонентом) порнографическом снимке, изображающем коллективную оргию. Вокруг этой фотографии и разгораются все страсти: шантаж политических дельцов, грозящих предать всеобщему обозрению фотоснимок и требующих, чтобы супруг пострадавшей устранился от избирательной борьбы; возмущение добропорядочных горожан, в руки которых все же попадают размноженные фотографии; нравственные страдания заподозренной жены; психологические комплексы верящего ей и все же, на донышке, усомнившегося мужа; аресты, пощечины, убийства; махинации переполошившихся персонажей фотографии... Андре Кайятт (грустно называть в таком контексте это имя) увлеченно нажимает на все клавиши и регистры сомнительного сюжета, словно и не замечая, как далеко откатилось реальное существо фильма от его, казалось бы, серьезной политической оболочки.

Нет! Граница между коммерческим и политическим кинематографом, граница между коммерческим и всяким иным, серьезным, идущим от подлинного искусства кинематографом существует. Граница между ними проходит по линии, отделяющей реалистическое отражение действительности от искаженного, проблемы — от псевдопроблемы, гражданскую позицию от незаинтересованности стороннего наблюдателя, который только делает вид, что его интересует подлинный смысл политической борьбы. Стремление (и в том и в другом случае) привлечь массового зрителя здесь совершенно ни при чем. Разные способы привлечения. Разные продукты извлечения. Совершенно разные цели. Вот почему признаков коммерческого фильма (даже в деталях, отдельных сценах, решениях) я никогда не встречал у настоящих художников, взволнованных политическими битвами современности.

Кинокоммерция «от» и «до»

(*Блокнот*)

Английский фильм «Тройное эхо» собрал завидную аудиторию журналистов. Картину предварял особый цензурный индекс «Х», означающий, что в Великобритании «Тройное эхо» запрещено показывать зрителям моложе 21 года. Радиостанция «Би-Би-Си» в дни фестиваля подняла страшный переполох по поводу возможного запрещения демонстрации «фильма «Х» в Москве.

О чем же рассказывается в нем? Заброшенный уголок Англии в годы второй мировой войны. На бедной ферме живет одинокая женщина. Ее муж в японском плену. Однажды на ферму забредает молоденький солдат из воинской части, размещенной неподалеку. Женщина и солдат становятся любовниками, киногерой дезертирует из армии и поселяется на ферме. Чтобы не привлекать внимания окрестных жителей к беглецу, фермерша переодевает его в женское платье и выдает за свою сестру. Тянутся будни, дождливая осенняя распутица, но вот снова на ферму заглядывают танкисты из той же воинской части. Ражий сержант воспылал плотской страстью к переодетому солдатику, а тот неожиданно (для того ли, чтоб позлить свою суровую подружку или просто от скуки) пустился в опасный флирт и в рождественскую ночь, облачившись в бальное платье и ту-

фельки, отправился с сержантом на праздничную вечеринку в казармы.

Бал солдат и проституток под рождественской елкой превращается в непотребство, сержант грубо пристает к своей «девушке» и, обнаружив «подлог», приходит в ярость. Тут же раскрывается, что лжедевица — недавно сбежавший из части дезертир. Организуется погоня. Не успевшего скинуть женское платье солдатика ловят и зверски избивают на глазах у фермерши.

Можно вообразить себе снятые по этому сюжету и сатирическую комедию и скабрезную поделку. Здесь же авторы сугубо серьезны и в меру (за исключением одной непотребной сцены) пристойны. Их всерьез (!) занимают сексуальные проблемы, патологические отклонения и «пограничные ситуации». Война, одиночество женщины, унылая жизнь людей, оторванных от семьи, тупая жестокость устава — все это лишь вспомогательный материал для решения совершенно иной задачи.

Ведь оказывается, что переодевание солдата в женское платье влечет за собой не только новые сюжетные коллизии, но и психологическую трансформацию. На солдатика и въявь нисходит женственность, он проникается ею, часами расчесывает длинные пышные волосы, полирует ногти, примеряет фальшивый лифчик, крутится перед зеркалом. В нем и впрямь появляется кокетливая смазливость и капризность девицы. И — странно!— в фермерше, напротив, начинает выпирать мужиковатость, она третирует свою ветреную «сестренку», называет ее «бабой», «лентяйкой». Идиллия первых дней сменяется размолвками и сварой, а когда на горизонте появляется самец в сержантской форме, то и — ревностью, тяжелой, темной, ненормальной ревностью...

Итак, «Тройное эхо» это, очевидно, чисто сексуальная триада метаморфоз, в которой о н и о н а (о н и) через о н а и «о н а» («о н е») [+ сержант] приходят к «о н а» и «о н» (о н и). Впрочем, предоставим структуралистам-сексопатологам проверить «научность» этой формулы. Ведь она безусловно лежит з а п р е д е л а м и... и с к у с с т в а.

В финале героиня (Гленда Джексон), видя, как солдаты зверски избивают ее женоподоб-



После премьеры норвежского фильма «Ра». Режиссер А. Згуриди (СССР), врач экспедиции «Ра» Ю. Сенкевич (СССР), руководитель экспедиции и режиссер фильма Тур Хейердал (Норвегия)

ного любовника, берет ружье и из окна фермы стреляет в свое «произведение». Выстрел этот тоже сексуально «закомплексован», потому что под мушкой попеременно оказываются и самец-сержант и «девица»-солдат, и зрителю остается только гадать относительно сексуальной подосновы трагической агрессивности несчастной женщины. Но только и эти догадки тоже приведут нас не к искусству, а лишь к прискорбным вариациям, детально описанным еще Крафтом Эбингом («Психопатология любви»).

К искусству же, к его гуманистическому аспекту может иметь отношение лишь следующее рассуждение. Да, даже такой специфический «коктейль», как «Тройное эхо», немыслимый на вкус, мутноватый на просвет, может быть «сбит» из заслуживающих внимания человеческих состояний и настроений (пусть это будут одиночество, неизбывная тоска, потребность в тепле, в любви, в домашнем очаге, желание посидеть под огнями рождественской елки...). Не следует полагать, что антигуманный фильм слагается лишь из отрицательных эмоций. Да, даже патологически преломленный мир может отразиться на экране в очень сильных и даже, казалось бы, вопиющих к человечности образах...

Но это всего лишь иллюзия, ибо довольно скоро понимаешь, что за душой у авторов на самом-то деле ничего нет — ни силы сочувствия, ни обращения к человечности,— кроме индекса «Х» с его «тройным эхо».

«Мы выбираем борьбу, наступление»

(*Разговор с режиссером Паскалем Обье, Франция*)

Мне показалось заманчивым узнать мнение Паскаля о фильме Трюффо «Американская ночь». Да, он видел картину. Еще в Париже. И, разумеется, готов сказать о ней все, что думает. Он закурил едкую «гитану». Погладил усы. Потрогал пряжку солдатского ремня с пятиконечной звездой. И, кивнув, сказал по-русски: «Так! Трюффо».

— Трюффо хочет сделать вид, что он показывает жизнь кинематографа. На самом же деле он показывает ностальгию коммерческого кино. Все, что испытывают герои фильма, ничтожно: это погасшие, вялые чувства, и потом, помимо всего прочего... это ведь крайне неинтересно! Это аморфная бессодержательная картина. Мирок фильма Трюффо — жалкое подобие Голливуда, его кинопавильонов и салонов. Между тем я убежден, что в наши дни каждый фильм должен становиться политическим произведением. И те, кто притворяется, что стоят вне политики, на самом деле проводят реакционную политику.

Оценка, как видите, была весьма резкой и достаточно исчерпывающей. Я спросил у Паскаля Обье, что он думает о состоянии французского кинематографа.

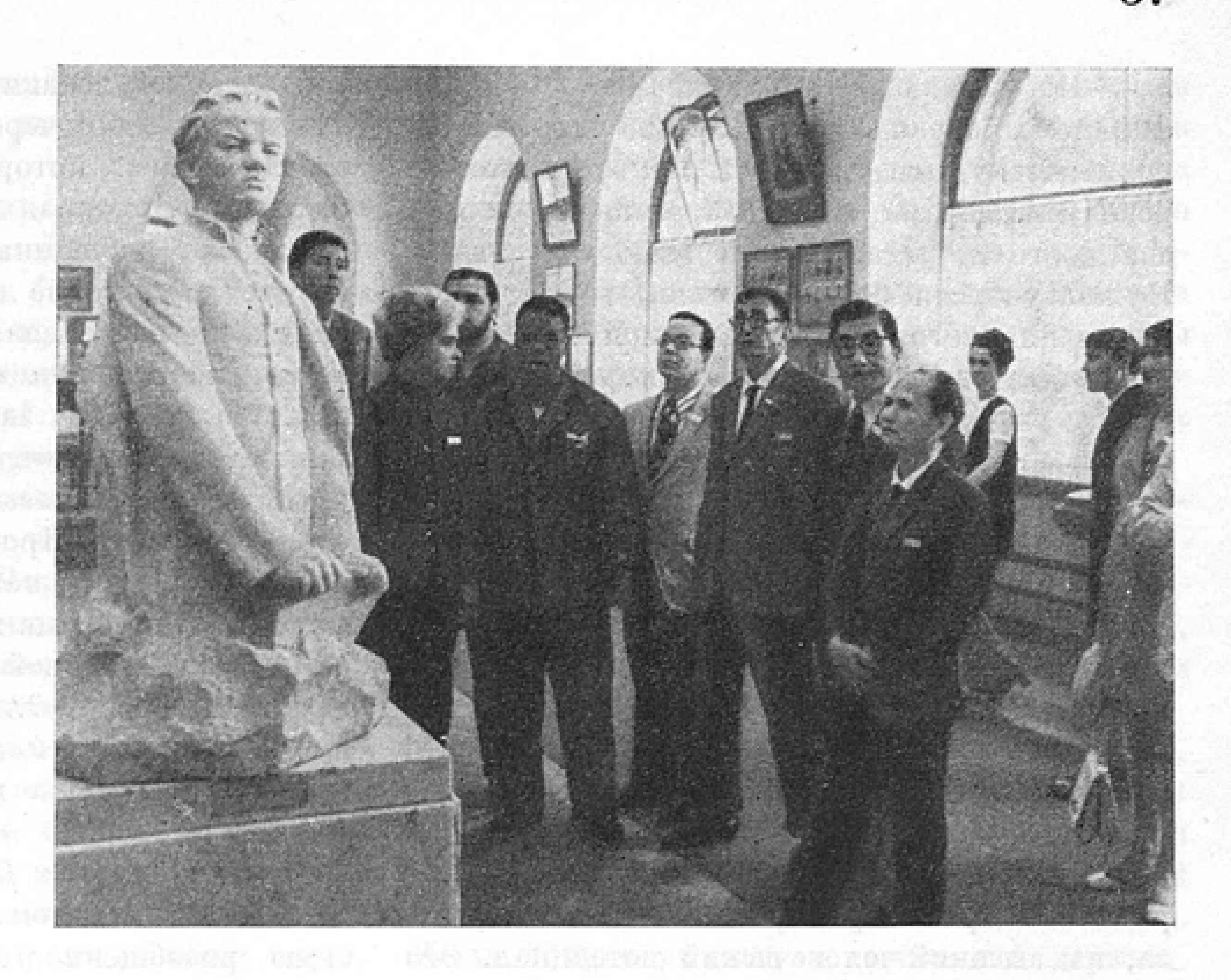
— Спад?.. Это слово слишком слабое.

Я не знаю в искусстве явлений, которые не были бы связаны с историческим процессом. На протяжении длительного периода французская политическая жизнь была очень противоречивой и очень драматичной. Мы пережили две колониальные войны. Мы активно участвовали в НАТО. Мы вынесли пятнадцать лет консервативного застоя, все еще неизбежно отражающегося на духовной жизни общества. Но борьба продолжается!

Единственное заметное направление во французском кинематографе за эти годы — «новая волна». Однако, если разобраться, это движение было реакционным, индивидуалистическим, несмотря на талантливость многих картин «новой волны».

Но революционное сознание растет во Франции, овладевает все более широкими массами. Усиливаются авторитет и влияние коммунистов. И это неизбежно отразится на кинематографе. Возможно вскоре мы увидим новое направление в кино, объединяющее всех передовых художников. Начало тому положено. Молодые кинематографисты уже сейчас — в сложнейших условиях — выступают с интересными произведениями. Мы не получаем ни поддержки, ни дотаций буржуазного правительства. Напротив, нам заявляют: «Художники, не желающие шагать

Делегация кинематографистов ДРВ в Музее В. И. Ленина



в общем строю,— нищие, которым надо выбирать между протянутой рукой и револьвером, поднесенным к собственному виску. Но мы выбираем другое — борьбу, наступление!»

Я представлю читателям своего собеседника. Паскаль Обье. Молодой кинорежиссер. Коммунист. Организатор группы «Фильмы Коммуны». На прошлом Московском кинофестивале Обье показал свой первый полнометражный фильм «Вальпараисо, Вальпараисо». Это острый и беспощадный гротеск, разоблачающий псевдореволюционеров, политических болтунов и авантюристов, пытающихся «эмансипировать» революционную борьбу от классовых интересов пролетариата. Фильм Паскаля Обье с успехом демонстрировался на фестивальном экране в Москве и был с сочувствием воспринят советской прессой.

Естественно, я спрашиваю Паскаля о судьбе картины во Франции.

— Я снял «Вальпараисо» в 70-м году. А парижская премьера картины состоялась лишь в мае 73-го. Через три года! На то есть, пожалуй, объективные причины. Наша кинoорганизация «Фильмы Коммуны» заняла у банков деньги на съемки «Вальпараисо». Однако директора кинотеатров не захотели демонстрировать фильм, считая, что он не будет иметь коммерческого успеха. Но вот, наконец, состоялась премьера. «Вальпараисо» показывали в одном парижском кинотеатре в начале лета (это время массовых отпусков), и все же кинозал был полон на каждом сеансе. Фильм имел большой успех, и критика была очень положительной. Для меня вся эта история — еще одно подтверждение косности буржуазного фильмопроизводства.

— Каков тираж вашего фильма?

— Тираж (Обье улыбнулся). Во Франции напечатаны две копии. И все же после Парижа фильм демонстрировался в Лионе и Дижоне.

— Увидела ли картину рабочая аудитория?

— На нашу премьеру в одном из кинотеатров Латинского квартала (а это студенческий район Парижа) приходили рабочие. Порой они заполняли зал на 80 процентов. Иногда после просмотра устраивались дискуссии. Я показывал фильм и в профсоюзных организациях заводов и в деревнях.

— Не повлияла ли на актуальность картины двухгодичная отсрочка премьеры?

— Не думаю... «Вальпараисо» не был фильмом, отражающим лишь конкретную политическую ситуацию. И борьба с псевдореволюционерами, «бальтазарами всех мастей», еще долго не устареет, «не выйдет из моды». Нужна упорная борьба, нужны годы социализма для того, чтобы из самой жизни исчезли прототипы «Вальпараисо».

«Прекрасен их порыв к свободе»

(*Разговор с актрисой Ириной Мирошниченко*)

— Для меня (быть может, это специфический взгляд актера) фильм остросовременный, социальный начинается не с того, что в нем бушуют, накаляются общественные страсти, но прежде всего с героя. С героя, за которого болеешь всем сердцем, а значит, болеешь и за его дело — это неразделимо. Ведь сам политический акт, революционный переворот или острая борьба — это люди, их чувства, их высокий человеческий потенциал. Это самое интересное!

Я смотрела французский фильм «Похищение», ярко, очень сильно сделанный, и испытывала именно такие ощущения. Это было еще до фестиваля, в Бельгии. Фильм шел без переводчика, а я не свободно владею французским, но меня захватила картина. Мне было необыкновенно интересно следить за героями. Я, например, не видела, как Трентиньян играет, совершенно забыла об этом. Главным сейчас было для меня, что это за человек, какова духовная модель киногероя?

Помню, когда я прочитала сценарий Ежова и Жалакявичуса, мне до боли захотелось сыграть Марию. Я увидела возможность показать высокие взаимоотношения людей: сценарий говорил о дружбе, любви, верности, о подлинном родстве людей и прослеживал это все в трудных жизненных испытаниях.

Мария — воплощение женщины: жена, мать, друг. Она включилась в революционную борьбу не только по идейным соображениям. Она, прежде всего,— со своим Панчо, со своим мужчиной, они единое целое. И этим они еще более сильны!

(Я вспомнил финал «Оклахомы»; женщину у разоренной вышки и бродягу, что, перекинув тощий мешок через плечо, уходит прочь — от скважины, которая не принесла нефти, от хибары, которая не станет процветающим домом, от женщины, которая уже ничего не даст ему, кроме своей любви. «Мейс!» — окликает его Лена. И на заминке шага, на безответном этом оклике, словно замершем на лице бродяги, заканчивает Креймер свой фильм. Двух героев «Оклахомы» объединяло предприятие, деловые надежды, это «сладкое слово» — нефть! Яростно, бесстрашно, даже любя друг друга, называя в мечтах нефтяной фонтан своим общим достоянием, сражались они с целой бандой противников. Сражались за свою «свободу»?.. Но лопнул мыльным пузырем фонтан, и защитник, мужчина, любимый, став снова неприкаянным бродягой, зашагал прочь.

В дни фестиваля Стэнли Креймер говорил, что «Оклахомой» он хотел осудить человеческую разобщенность, сказать, как важно, чтобы человек не оставался один. Это показано и сказано в фильме. Но в чем — на самом жизненном, социальном срезе действительности, запечатленной в американском фильме,— может заключаться антитеза разобщенности, одиночества? Что может объединить Лену и Мейса из Оклахомы?)

— Как проходили съемки «Свободы» в Чили?

— Я уж не говорю о том, что там очень красиво, интересно... Ни на что непохоже... Эти недели запомнятся на всю жизнь! Вы знаете, дух свободы, дух революционных событий и острой борьбы — таким был тогда самый воздух этой страны. Он чувствовался повсюду. Им дышали, казалось, все.

...Вдруг улица взрывалась митингом!.. Вдруг, словно с неба, слетали листовки, прокламации, разворачивались лозунги! В первые дни я даже пугалась: услышишь на улицах невообразимый шум — бросишься к окну, чуть не вываливаешься — идут, скандируют лозунги, бьют в какие-то барабаны, трещотки... Манифестируют! За правительство Сальвадора Альенде! А бывало шли и «против», бывало шествия перерастали в схват-

ки. Борьба! Весь воздух напоен этой борьбой. Горячим участием в политической жизни страны.

Я напряженно приглядывалась к чилийским женщинам. Какие они? Ведь в моей Марии их плоть и кровь. На улицах Сантьяго и Вальпараисо я видела красивых, накрашенных, модно одетых женщин — казалось бы, что им борьба, политика?.. Но они шли с демонстрантами, шли наравне с мужчинами. Их все касалось! И в этом не было исключительности. И я подумала, значит, они без этого не могут, значит, и моя Мария идет среди них.

Да, и теперь вот я следом за Марией вышла на эти улицы. Мы снимали в Чили очень важные для картины актерские сцены, хотя назывались они уличными зарисовками, проходами и проездами, съемками скрытой камерой... и даже не все попали в картину. Когда у себя на родине, дома я размышляла над ролью, находила какие-то детали — это было одно. Но когда, перелетев через океан, мы вышли на улицы настоящего латиноамериканского города, оказались в толпе людей, порой даже не подозревающих о съемках, то как на лакмусовой бумажке стало видно, что фальшивка, а ч т о нет. Мы не могли выглядеть здесь инородными! Это было страшно трудно!.. А внешне все получилось, пожалуй, очень обыденно. Скажем, шла по улице Мария (я), следом за ней шел Фелицио (Будрайтис), я подходила к лоткам с гроздьями душистых бананов, брала их один раз, потом другой, камера снимала где-то за нашими спинами, а в третий раз... меня схватил за руки продавец, совершенно не понимающий, что же это происходит... Вот. Надо было жить в натуральной среде.

— Это актерская задача, ведущая к цели. Но вот как бы вы определили главную цель, главную мысль картины? Во всяком случае, главное — для себя...

— Несколькими словами не ответишь. Сам фильм мне кажется многозначным... Но вот мое впечатление, которое было связано еще с самым началом работы, с первым прочтением сценария. Согласитесь, ведь мы не можем предугадать события, которые произойдут за гранью сюжета. Но не зная даже, чем все это кончится (принесет ли революции пользу побег сенаторов, будет ли счастлива Мария, не постигнет ли Франсиско судьба погибшего Бенедикто), мы уверены, что главные герои никогда не свернут с пути, никогда не смогут поступить иначе. Они захвачены духом революции, они безраздельно отдали жизнь борьбе за нее. Вот это в людях, героях фильма, кажется мне главным.

Я задал Ирине Мирошниченко тот же вопрос, что и Рамазу Чхиквадзе — о путях киноискусства, о наиболее плодотворных его тенденциях. За какой кинематограф она? Что, на ее взгляд, ждут люди от кино? Какое им нужно искусство?

— И на это опять-таки не ответишь сразу. Когда я снималась в фильме «Пришел солдат с фронта», то часто в короткие перерывы приезжала из Великих Лук, из нашей деревни Мартынихи в Москву. Но вся я, наверное, была в ту пору там, в сожженной деревне, вместе с военным горем, с моей солдаткой Верой. Даже внешне преобразилась. Ходила погруженная в свои невеселые мысли, в каком-то ситцевом платочке, с наспех завязанным пучочком волос. Меня встречали знакомые и говорили: «Что это ты, Ирина, так плохо выглядишь, постарела!..» Для меня, теперь-то я понимаю, это был комплимент. Ведь себя делить нельзя — происходит полное, абсолютное погружение в жизнь героини.

В Марии я была другой. Три недели, прожитые в Латинской Америке, аккумулировались во мне. Я была заряжена ими. Я пыталась «влезть» в это целиком. Тем более что мне, советскому человеку, идеи борьбы, идеи свободы кровно близки.

Случилось так, что, прилетев из Чили, буквально на следующий день я вновь села в самолет и через несколько часов оказалась в одной из далеких стран азиатского континента. Я облетела почти весь мир и попала в страну, где бедность, нищета, необузданный деспотизм узаконены, кажутся незыблемыми нормами жизни. Тем яснее я поняла, за что борются и там и повсюду люди, как прекрасен их порыв к свободе.

Сейчас трудовые классы в Чили переживают трагические трудные дни. Но я думаю, окажись Франсиско и Мария в Чили сейчас, они, конечно, были бы на стороне народа. И, наверное, Панчо вел бы сейчас грузовик, захваченный у контрреволюционеров, под пулями, по самой трудной дороге. И рядом с ним была бы Мария. Я уверена в этом!

Кого я хочу видеть на экране? Полнокровных интересных героев. Людей, от которых ты можешь взять. Людей, которым ты можешь отдать свои мысли и чувства, отношение к жизни, волнение. Подлинные чувства. Людей, судьба которых могла бы вторгаться в реальную жизнь, изменять к лучшему самих людей, сидящих в зрительных залах. Если это случается, если это происходит — значит тут подлинно искусство. И оно восхищает, будоражит, переворачивает душу, бесит, пугает одних, очищает душу другим. И тогда неважно, притча ли это или злободневный политический фильм, фантастика или сатирическая комедия. Цель достигнута!

«Смотрите: кровь на улице»

(*Блокнот*)

Не пройдет и двух месяцев...

В Чили совершится военный переворот. Хунта свергнет правительство Народного единства. Будет убит президент страны Сальвадор Альенде, казнены министры и депутаты. Тысячи людей погибнут. Тысячи будут брошены в тюрьмы. Это счет лишь самых первых дней контрреволюционного переворота.

Я не вношу правку в эти фестивальные записи. Пусть все останется — как есть. Пусть в рассказе актрисы Ирины Мирошниченко Чили по-прежнему останется страной революции, накаленной борьбы и страстного порыва к свободе — так это было в июле 1973 года. И будет снова.

●

В дни фестиваля по экранам прошел чилийский фильм «Земля обетованная». Он рассказывал о сельскохозяйственной коммуне, организованной еще в 30-е годы крестьянами на «ничьей земле», он звучал как народная



Ирина Мирошниченко в роли Марии («Это сладкое слово — свобода!»)

баллада об общей земле, о равной доле, о революции. Кто знал, что трагический финал этой ленты столь страшно, чудовищно повторится наяву, что пулеметы окажутся нацеленными в весь чилийский народ и будут наяву стерты с лица земли коммуны — три года революции, три года свободы.

Вспоминаю чилийского режиссера Фернандо Бальмаседа Дель Рио, перечитываю строки его интервью в «Спутнике кинофестиваля» — каким горьким смыслом наполнились теперь они.

«Правительство Альенде, — рассказывал Ф. Бальмаседа, — уделяет огромную роль национальному кинематографу, в особенности документальному. За последний год мы выпустили около восьмидесяти фильмов, в которых отразились острые социальные, политические и экономические проблемы, волнующие сейчас нашу страну».

Таких фильмов не будет в Чили под пятой хунты.

«В следующем году исполняется семьдесят лет Пабло Неруде,— рассказывал чилийский режиссер.— Я хочу снять фильм о Чили, как бы увиденном глазами этого замечательного поэта. Сначала будет сделано двенадцать двадцатиминутных телефильмов. Затем из них будет смонтирован...»

Не будет этих двенадцати телефильмов. Невозможно будет снять в Чили фильм о Чили, увиденном глазами Пабло Неруды, потому что эти глаза слишком хорошо помнили Испанию тридцать шестого года. Один язык, одна судьба, одна кровь.

Предатели генералы,
посмотрите на мой мертвый дом,
на разломанную Испанию.
Но из каждого мертвого дома
вместо цветов
вылетает сталь.
Но из каждого пустыря Испании
встает Испания.
Но из каждого убитого ребенка
прорастает ружье с глазами.
Но из каждого преступления
рождаются пули,
они заменят вам сердце.
Вы спрашиваете, почему я не говорю о мечтах,
о листьях,
о больших вулканах моей земли?
Смотрите: на улице кровь.
Смотрите:
кровь
на улице!

Два крыла кинофестиваля

(*Блокнот*)

Велосипедисты, девушки в соломенных шляпах-солнцах, красные цветы на улицах мирного Ханоя.

Танки на площадях Сантьяго, убитый президент Альенде, умолкнувший навсегда голос поэта Пабло Неруды.

Отблески двух международных событий, двух сдвигов, круто повернувших судьбы миллионов вьетнамцев, миллионов чилийцев, задевших радостью и надеждой, болью и гневом сердца всех людей Земли — эти отблески лежат и на тех московских неделях, в которые прожил, отсветился фильмами, отзвучал диалогами и осмыслился как целое, как явление мирового киноискусства наш VIII Международный кинофестиваль.

Мне уже приходилось писать о том, что неповторимость, яркое своеобразие наших международных кинофорумов всегда складывали две грани, д в а к р ы л а московских фестивалей: широта, демократичность, гуманистическая направленность киносмотра и его атмосфера, живой творческий дух общения художников, объединенных передовыми идеями времени.

В атмосфере нынешнего VIII фестиваля с особенной силой прозвучали идея мира, дух деятельного, мирного, конструктивного сотрудничества между народами. П р о г р а м м а м и р а, выдвинутая нашей страной, начавшаяся разрядка международной напряженности, важнейшие перемены, происходящие сейчас во взаимоотношениях между странами,— все это определило духовный настрой московской встречи, стало лейтмотивом фестивальных диалогов.

В кинопрограмме нынешнего VIII фестиваля, в ее наиболее существенных и определяющих итоги произведениях вновь обозначились, твердо и бескомпромиссно проявились основные тенденции творчества передовых художников разных стран.

Это фильмы — утверждающие духовные нравственные ценности жизни, отвечающие

духу гуманизма, самой сути девиза московских кинофестивалей.

И это фильмы — призывающие к борьбе за свободу, за социальный прогресс, за коренное улучшение жизни миллионов трудовых людей. Фильмы, страстно и бескомпромиссно выступающие против всех форм угнетения и бесправия, против жестокости, несправедливости и произвола.

В единстве двух этих начал, сложивших панораму фестивальных фильмов, видятся мне и полнота миросозерцания современного художника, и неделимое существо передового борющегося искусства, и верность традициям московских международных кинофестивалей.

Рассвет в урочный час

Г. Капралов

Передо мной рукопись известного историка и критика мирового кино Жоржа Садуля. Статья датирована 10 августа 1959 года, то есть временем I Московского международного кинофестиваля. Как и почему это случилось, какие непредвиденные обстоятельства многособытийной тесноты на газетной полосе помешали в те дни появиться написанному Садулем в «Правде», для которой предназначались его заметки, я уже не помню. Только отчетливо вижу, как неизменно улыбающийся, а тогда особенно радостный энтузиаст и поистине наипреданнейший рыцарь музы кино передает мне в холле гостиницы «Москва» эти вот странички, исписанные мелким, четким почерком.

Надо же было случиться так, что тронутые временем листки снова оказались в моих руках сейчас, через четырнадцать лет, и именно в дни только что минувшего, уже восьмого по счету московского международного кинosмотра. На этой интернациональной встрече имя Садуля, которого уже нет среди нас, не раз поминалось. И не только потому, что его вдова, Рута Садуль, привезла из Франции небольшую, недавно изданную книжечку, в которой крупнейшие режиссеры и критики отмечают выдающийся вклад Садуля в создание истории мирового киноискусства. Садуля вспоминали как непременного участника всех подобных международных слетов, где можно было увидеть новинки мирового экрана и где так или иначе выдвигались, обсуждались вопросы развития кино. Садуль неизменно реагировал на все подобные акции своими статьями, заметками, корреспонденциями, книгами. Он всегда пытался проанализировать, обобщить накопленный к тому времени опыт, исторические факты, а главное, отметить и утвердить то новорожденное, что появлялось тогда в киномире и чему, если это было действительно перспективное, новое, прогрессивное, коммунист Жорж Садуль особенно радовался.

О чем же писал Садуль 10 августа 1959 года?

«Я люблю на международных кинофестивалях рассматривать государственные флаги, развевающиеся перед дворцом, где демонстрируются фильмы. Здесь на Кремлевской эспланаде я насчитал их 47, больше чем когда-либо мне приходилось видеть их собранными вместе в Канне, Венеции, Брюсселе и даже в Карловых Варах. Московский кинофестиваль установил рекорд по числу стран участниц этой международной встречи...»

Далее Садуль пишет о том, что с 1945 года он присутствовал более чем на тридцати международных кинофестивалях и провел почти пятнадцать месяцев своей жизни перед киноэкраном, но что он рассматривал так флаги некоторых государств лишь с точки зрения своеобразной экзотики, так как не имел возможности еще связывать их с какими-нибудь значительными фильмами, созданными в тех же странах. Так, например, в первые послевоенные годы для него как историка существовало всего лишь несколько крупных кинематографий — Советского Союза, США

Франции, Германии, Италии, Великобритании. Если же ему приходилось говорить — и об этом свидетельствует, подчеркивает он, первое издание его книги «История кино»,— никогда не видя их, о таких кинематографиях, как, скажем, японская или индийская, то он применял к ним эпитеты —«варварские и примитивные», а к кино арабских стран — «смешные и гротесковые». «О кино стран Латинской Америки (исключая Мексику),— замечает далее Садуль,— я писал как о не имеющем интереса. Короче говоря, я ограничивал мою панораму мирового кино несколькими странами Европы и США».

Когда перечитываешь эти строки, хочется тут же сопоставить хотя бы наш же первый фестиваль с только что прошедшим. Но прежде чем сделать это самонапрашивающееся сопоставление, я хотел бы привести факт из самых последних в истории кино и практики проведения международных фестивалей.

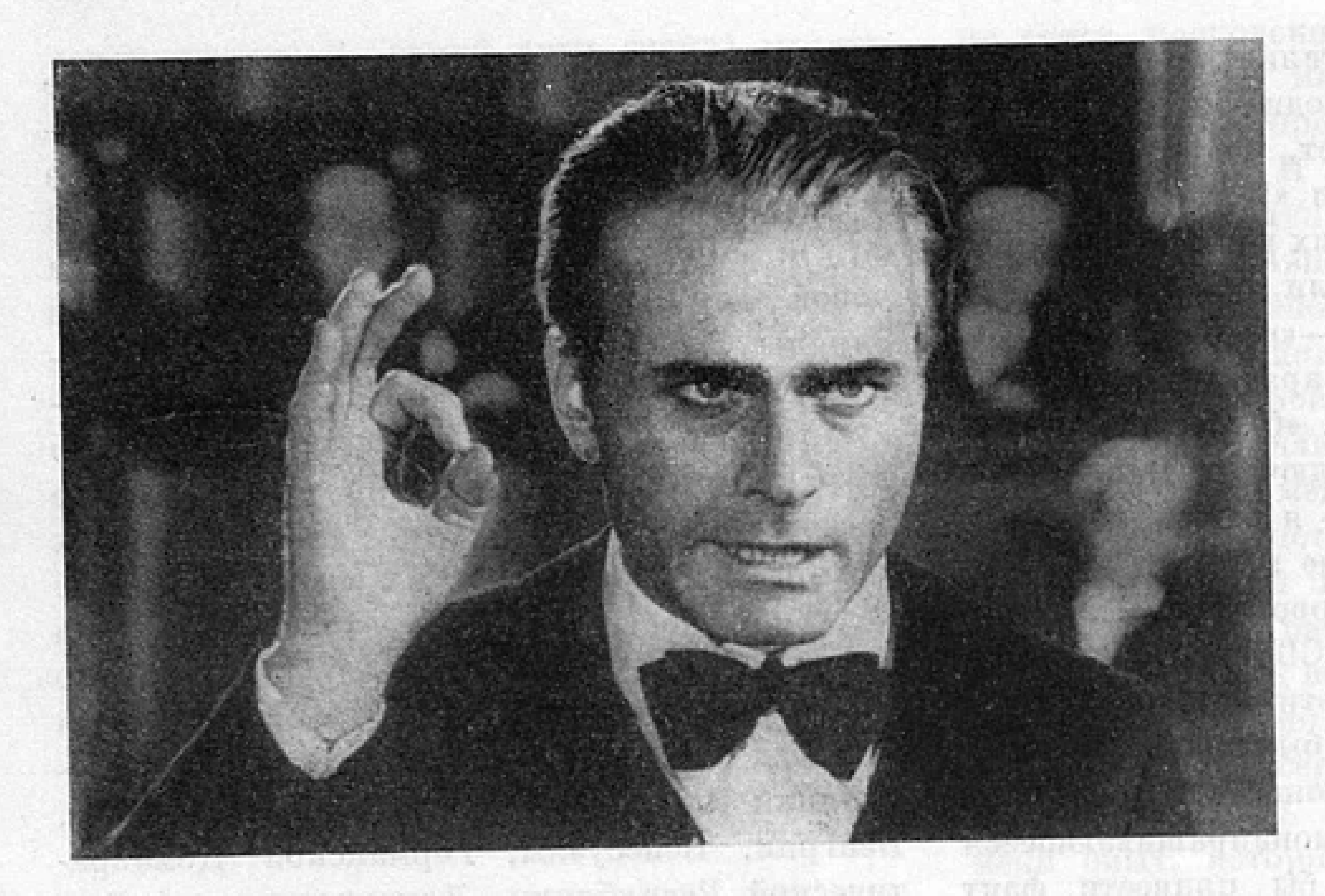
Как ни странно и почти невероятно это покажется на первый взгляд, но характеристику положения в мировом кино первых послевоенных лет, данную Садулем, можно было бы повторить и по отношению к 1973 году, если бы мы стали судить о всепланетной кинопанораме наших дней по составу, скажем, официальной программы XXVI Каннского международного кинофестиваля. Во французской встрече участвовало всего лишь «несколько стран Европы и США». 29 полнометражных художественных фильмов, представленных, а вернее, специально отобранных устроителями для конкурса и внеконкурсного показа во Дворце фестивалей, распределялись по государствам следующим образом: от США — шесть, от Франции — четыре, по три от Италии и Англии, по два от Бельгии и Испании, по одному — от Венгрии, Польши, Канады, Португалии, Советского Союза, Швейцарии и Швеции. Как видим, кинематографисты Латинской Америки, Азии, Африки из смотра вообще были исключены, что по справедливости могло бы послужить основанием назвать Каннский фестиваль не международным, а европейским, состоявшимся при участии США и Канады...

А теперь, возвращаясь к Садулю, не могу не отметить, что число стран — участниц московской встречи выросло с ее первых дней вдвое и достигло нового рекордного числа —86 (это и по флагам, развевающимся на фасаде новой гигантской гостиницы «Россия» в Зарядье, напротив Кремля, которая в то время, когда французский критик писал цитируемые нами заметки, существовала только в архитектурных замыслах-проектах). Что же касается кинематографий, представленных на этот раз в Москве, то их состав также выходит далеко за лимиты, очерченные тогда Садулем с таким воодушевлением. Только главный конкурсный экран нашего смотра включал картины Австралии, Арабской Республики Египет, Бразилии, Великобритании, Венгрии, Венесуэлы, Германской Демократической Республики, Демократической Республики Вьетнам, Индии, Италии, Ирака, Кубы, Мексики, Монголии, Норвегии, Польши, Румынии, Сенегала, Сирии, Советского Союза, США, Чехословакии, Чили, Франции, ФРГ, Югославии, Японии.

Наш смотр был представительнейшим в самом широком и полном значении этого слова. Он был представителен не только по числу его участников, но и по объему предложенной им информации о наиболее важных, перспективно-плодотворных процессах, происходящих в мировом кино. При этом он отличался, как всегда, еще одним качеством, которым не обладает ни один из его западных «коллег»: ясно выраженной прогрессивной идейно-творческой позицией, передовой социально-эстетической ориентированностью.

В многочисленных статьях и откликах на XXVI Каннский кинофестиваль неоднократно мелькало слово «компромисс». В качестве компромиссных оценивались и выбор лент и распределение призов. С этим нельзя не согласиться. Предвзято ограничив рамки своего обзора, Каннский смотр по сути дела демонстрировал свой отказ от рассмотрения важнейших процессов развития современного мирового киноискусства.

Прошедшая же осенью 1972 года XXXIII Венецианская мостра (так итальянцы именуют



«Убийство Маттеотти» .Режиссер Флорестано Ванчини

свой кинофестиваль: мостра, значит, выставка) являла собой картину явной растерянности, скрытую под неохватными программами (их было около десяти). Обилие программ —«Венеция-33», «Венеция — молодежь»; «Венеция — критики», «Документы времени» и т. д.— превращало фестиваль на Лидо в некую ярмарку, куда ее устроители зазывают всех проходящих и проезжающих и где можно найти товар на любой вкус. Не случайно, несмотря на свою кажущуюся «широту», 33-я была подвергнута критике и прямому бойкоту со стороны ряда известных итальянских и других режиссеров и деятелей кинематографа, а в этом году предполагавшаяся Венеция-34 вообще не смогла поднять флаг. (Мы не входим здесь в рассмотрение ряда других сложных причин, обусловивших такое развитие событий, а только констатируем фактическую сторону дела.)

Все вышесказанное никоим образом не перечеркивает того факта, что в Канне и Венеции как ранее, так и на последних встречах был показан ряд значительных произведений, созданных крупными художниками, чье творчество входит в арсенал передового киноискусства мира. Однако эти ленты были как бы вкраплены в пеструю и зыбкую по своей социальной ориентации и эстетическим критериям киномозаику.

Гражданская, социально-эстетическая платформа Московского фестиваля сформулирована его девизом: «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!». Этот девиз определяет всю атмосферу, творческий пафос, общественную направленность и смотра в целом и демонстрируемых здесь картин. Он исключает всякую возможность появления на московском экране поделок расчетливого бизнеса, пытающегося нажиться на культе насилия, секса или какой-нибудь больной моде буржуазного искусства.

Нам уже приходилось писать, что предыдущий, седьмой, московский международный смотр стал своеобразным кристаллизатором прогрессивного демократического направления в мировом кино, отчетливо показал, сколь активно развиваются в наши дни эти тенденции в ряде стран Запада, на разных континентах. Прошедший, восьмой, подтвердил, что именно этот кинематограф продолжает набирать силы, расширять свои ряды, углублять поиски.

Восьмой Московский проходил в атмосфере того нового климата, который устанавливается ныне в отношениях между народами и го-

сударствами и плодотворнейшим вкладом в создание которого явились визиты Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева в США, ФРГ, Францию. В выступлениях на пресс-конференциях, беседах со своими коллегами участники фестиваля неоднократно возвращались к этой волнующей всех проблеме, отмечая выдающееся значение советской страны в деле укрепления мира и расширения международного сотрудничества.

В атмосфере новых политических веяний на планете рассматривали гости Москвы и значение традиционной встречи в прекрасной советской столице, центре государства, которое для всех борцов за демократию и социальный прогресс является ярким вдохновляющим примером революционного созидания во имя свободы и лучшего будущего народов всей Земли. И собравшиеся на открытие этого мирового кинофорума посланцы кинематографистов разных стран горячо аплодировали приветственному посланию Л. И. Брежнева, в котором особо подчеркивалась роль кино в современных условиях.

Воодушевленным служением делу гуманизма и социального прогресса, духовного и нравственного обогащения человека характеризовалась и программа Московского фестиваля. Как бы ни отличались представленные фильмы по своим художественным особенностям, авторской манере, темам и проблемам, большинство их объединяла гуманистическая устремленность, социальная активность, демократическая направленность. Знаменательно, что значительная часть картин была посвящена острым и в самом прямом значении этого слова злободневным вопросам общественно-политической жизни планеты. И даже когда художники обращались к истории — совсем недавней или более или менее отдаленной,— они оставались верны тому же принципу. Однако в этом, последнем, случае в их произведениях не было того, что иногда называют «опрокидыванием сегодняшнего дня в прошлое», то есть произвольного моделирования вчерашних событий по схеме, заимствованной у текущей действительности. Авторы этих лент не проецировали нынешние драмы на экран отшумевших лет, а, исследуя документы, факты в их собственной исторической логике, в главных, узловых моментах обнажившихся классовых противоречий, извлекали реальный, наглядный урок, который всегда охотно дает история тому, кто хочет действительно учиться у нее, а не приписывать ей свои корыстные домыслы.

Сказанное выше можно с полным правом отнести к итальянской ленте «Убийство Маттеотти», чехословацкой —«Дни предательства», мексиканской —«Те годы», кубинской — «Человек из Майсинику» и другим.

Вспомним, с какой последовательностью восстанавливает Флорестано Ванчини в «Убийстве Маттеотти» все фазы политической борьбы, все перипетии соперничества и интриг различных буржуазных партий, все ходы и уловки тех, кто в демагогических целях именовал себя демократами, а в действительности, боясь народных масс, страшась, что народ под руководством коммунистов может взять в свои руки судьбу страны, трусливо отступал перед реакционными силами и в конечном итоге содействовал тому, что в Италии установилась кровавая фашистская диктатура.

Вспомним первые, полные огненной страсти кадры — выступление в парламенте одного из лидеров антифашистской оппозиции, депутата-социалиста Джакомо Маттеотти. В этой роли Франко Неро (сыгравший перед этим в картине Дамиано Дамиани «Следствие закончено: забудьте» роль интеллигента, честного, но слабого духом, протестующего, но сломленного угрозами, мучимого совестью и со слезами на глазах помогающего убийцам) показывает человека решительного, мужественного, наделенного темпераментом и волей политического бойца. Герою Неро дан лишь один эпизод, одна форма проявления его характера — речь в парламенте, разоблачающая махинации, с помощью которых фашистская партия получила здесь большинство. И актер с блеском использует ситуацию.

Маттеотти, деятель реформистского типа, далекий от революционных методов борьбы, выражает в данный момент клокочущую

ярость, благородный гнев, испытываемый передовыми людьми Италии перед лицом наглеющих чернорубашечников. В энергии этого выступления, его пафосе, бескомпромиссности Маттеотти оказался, как это порой бывало в истории с отдельными политическими и общественными деятелями, выше своей партии. Он как бы вышел за те рамки, которые были присущи ему же как представителю определенных социальных сил. В те минуты он говорил от имени народа. Потому-то его выступление и напугало приверженцев Муссолини.

И вот события пятидесятилетней давности (Маттеотти выступил в парламенте 30 мая 1924 года, а через десять дней был схвачен и убит бандитами, действовавшими по личному приказу Бенито Муссолини, возглавлявшего тогда итальянское правительство) становятся на экране предметом художественно-политического анализа.

В чем была особенность того момента жизни Италии? В том, что скандал, разразившийся после похищения Маттеотти, вызвал в стране семимесячный политический кризис. В те дни перед страной с особой рельефностью встал вопрос: куда и как идти дальше, какой путь выбрать?

Многие буржуазные историки утверждают, что, мол, кровавое пиршество чернорубашечников было неизбежно, что у народа не было возможности противостоять и победить, что поражение антифашистских сил было неотвратимо. Своим объективным историческим анализом фильм Ванчини отвечает на этот вопрос иначе. Народ мог победить, мог нанести смертельный удар фашизму, если бы не предательство крупной буржуазии, монархии, Ватикана, всех, кто прямо или косвенно был заинтересован в создании «сильной власти», направленной против народа. Фашизм был нужен крупным собственникам всех рангов и мастей для сохранения их привилегий. Он пленял воображение и мелкой буржуазии, напуганной народной активностью.

Представители всех этих социальных сил нашли свое живое воплощение на экране. Но особенно важно и знаменательно, что в фильме Ванчини впервые на художественном экране Италии воссоздан образ основателя Итальянской коммунистической партии, ее боевого вождя и теоретика Антонио Грамши, в роли которого выступает замечательный актер Риккардо Куччола.

Фильм серьезен и объективен, глубок и проницателен в историческом анализе и художественном воплощении классовых бурь ушедшего времени и тех, в ком они персонифицировались. Последнее относится и к Марио Адорфу в роли итальянского «фюрера» тех дней, когда он еще прибирал власть к своим рукам. Актер ощутил и передал ту звериную энергию, с какой дуче, трусливый и жестокий, самовлюбленный паяц и наглый демагог, действовал в критической ситуации.

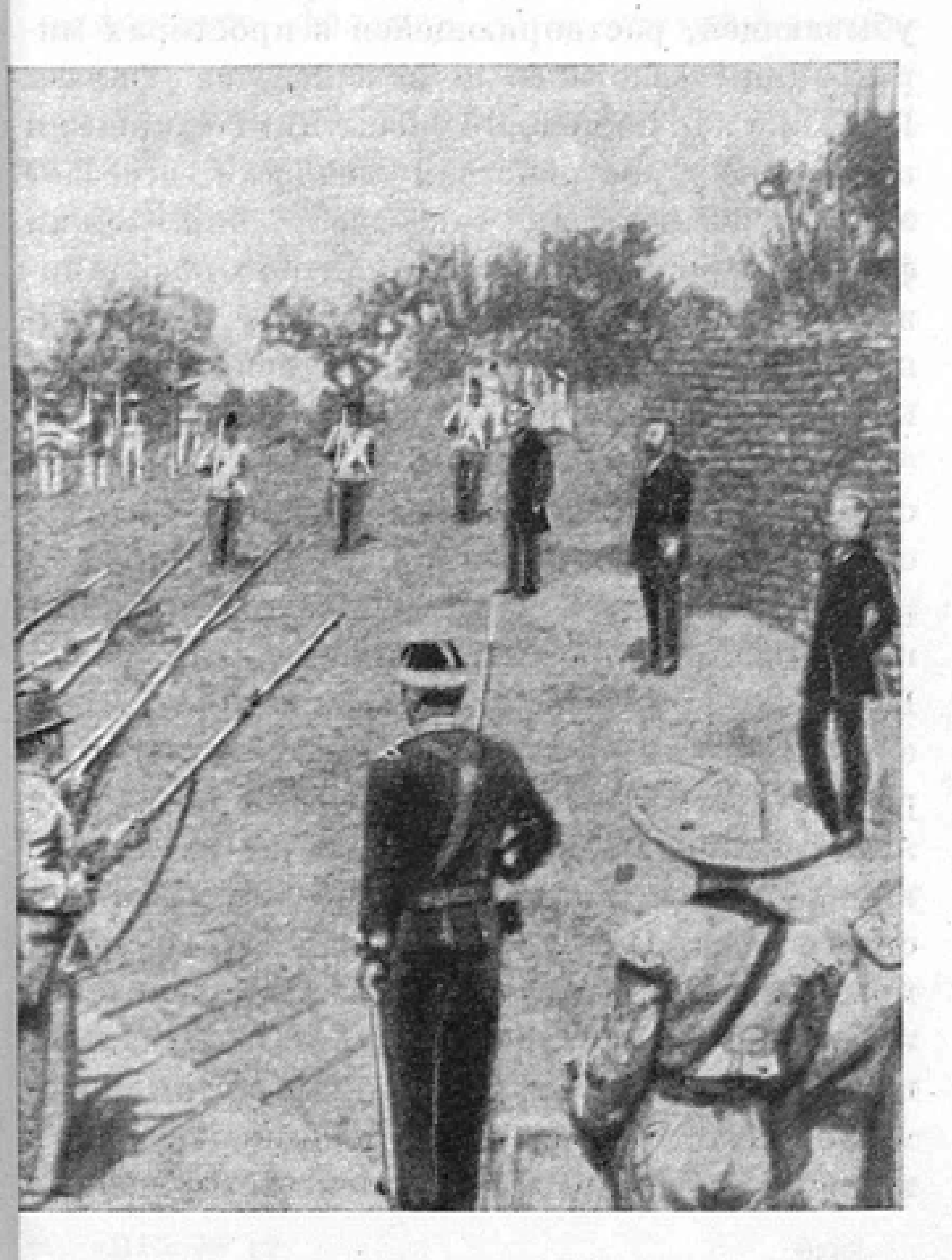
Если фильм Ванчини строго документален и манера авторского воссоздания событий на экране как бы максимально приближена к реальности, к непосредственности развертывающегося на наших глазах исторического процесса, то мексиканская лента «Те годы» предстает перед нами скорее как в известной мере театрализованная, костюмная. Однако сам принцип подхода к истории и здесь тот же — прошлое не сконструировано режиссером (Филипе Казальс), который задним числом вылавливает в минувшем лишь то, что ему хочется, а дано фактографически точно и потому-то воспринимается так поучительно.

Именно точное следование сценаристов Хосе Интуриаса и Карлоса Фуэнтеса и режиссера логике истории, классовой сущности социально-политической бури закономерно приводит к тому, что борьба мексиканского народа за свою свободу и независимость против империалистической экспансии, против диктата финансовых воротил Франции эпохи Наполеона III, того самого, которого заклеймил великий Гюго, предстает на экране словно специально «разыгранной» для современности, в назидание любителям колониальных экспансий, примером мужества и стойкости для современных борцов за свободу народов. Хуарес, каким его по кон-

трасту с общим, порой пышно декорационным фоном картины играет сдержанно и неброско Хорхе Мартинес де Ойос (его герой немногословен, медлителен, в нем нет ничего от внешности традиционного легендарно-блистательного воина), имеет полное право обратиться в конце картины к нам с экрана: «Мы отбили первую атаку империализма... Но надо помнить, что пока он жив, он не изменит своего коварного нрава. Будем бдительны». Здесь призыв, предупреждение выражены впрямую, даны как вывод. У Ванчини его должен сделать сам зритель, и он это непременно сделает, памятуя о сегодняшних вылазках фашистов в Италии, об их непрекращающихся попытках вернуть безвозвратно ими утраченное.

Чтобы оценить в полной мере позицию авторов этих политических в самом прямом смысле слова картин, следует напомнить, сколь ловко пользуются ныне на Западе иные бизнесмены растущим интересом широких масс зрителей к политическим фильмам. Как это уже не раз было и с другими видами кино, в частности, с так называемыми лентами «молодежной контестации», политический фильм в руках барышников стал просто товаром. На него есть спрос. Его можно продать. А раз есть покупатель, то в создание таких фильмов можно вкладывать деньги. Но тот же собственнический инстинкт, который толкает владельца капиталов субсидировать авторов подобных лент, подсказывает ему одновременно и охранительную реакцию. Капитал не производит добровольно орудий собственного разрушения. В ситуации, которая создается между капиталистом и эксплуатируемым рабочим, выступающим в конечном итоге как могильщик капитализма, действуют объективные законы экономического развития: не эксплуатируя рабочего, буржуа не может увеличить свой капитал. В данном же случае ничто не понуждает собственника к тому, чтобы он вложил свои деньги именно в данное предприятие. И потому, когда он все же предоставляет свою мошну авторам «политического фильма», то принимает все меры, чтобы они не изготовили бомбу, на которой он сам может когда-либо подорваться. Он требует изготовить «взрывное устройство» только по внешнему виду, для обмана простаков. В действительности же такая «бомба» его классу не угрожает. Она начинена маскарадным «конфетти».

«Те годы». Режиссер Фелипе Казальс



В Канне этой весной демонстрировалась картина итальянского режиссера Лины Вертмюллер «Фильм любви и анархии». Годом раньше на том же экране Вертмюллер показывала ленту «Мими-металлург, уязвленный в своей чести». В кинорассказе о Мими налицо были все признаки актуальных проблем и даже герой-рабочий был выбран с тем же расчетом. На экране — стачка, листовки, разговоры о политических партиях (не без выпадов против коммунистов) и т. д. и т. п. Но весь этот политический камуфляж необходим создателям «Мими» только для привлечения рабо-

чей публики, в то время как в действительности фильм никакого отношения к подлинным проблемам, переживаемым Италией и ее народом, не имеет. На экране крутится грубо бурлескная история супружеских ревностей и измен, сдобренная изрядной долей «пикантностей» на потребу любителей «клубнички».

Тот же прием использован и в новой ленте Вертмюллер — в «Фильме любви и анархии». Здесь опять «политический» флер: герой, дремуче простодушный, деревенский дурень, готовит... покушение на Муссолини. Друзья-анархисты посылают его для этого в Рим, где он поселяется в... доме терпимости. Здесь обитает его какая-то дальняя родственница, молодая проститутка Саломея. Поместив героя в подобном месте, режиссер извлекает из сей ситуации все «эффекты». И вот на экране в течение двух часов разворачиваются развеселые эпизоды из «семейного быта» борделя. А под занавес герой, почти обезумевший от собственной трусости, ярости и стыда, погибает, выбежав с бомбой на улицу.

Артист Джанкарло Джанини, играющий деревенского анархиста, несомненно, талантлив (ему, кстати, была присуждена в Канне премия за лучшую мужскую роль), но это, пожалуй, ничего не меняет в сути картины Лины Вертмюллер, беззастенчиво эксплуатирующей «моду на политику».

С «Фильмом любви и анархии» соседствовала на каннском экране большая документальная лента английского режиссера Филиппа Мора «Свастика». И на сей раз зрителю предлагалось якобы антифашистское произведение, строго документальные разоблачения «тайная тайных» гитлеризма. Да, авторы фильма использовали новые документы, но какие? В основном — кадры вытащенного из архивов любительского фильма, созданного... сестрой Евы Браун, любовницы Гитлера. На примитивно снятых кадрах фюрер запечатлен в кругу своих присных попивающим чай или играющим с собачкой, церемонно встречающим гостей, любующимся кокетством Евы в купальном костюме. И вот, продемонстрировав в течение почти двух часов подобные «умилительные» кадры, Мор лишь последние две-три минуты (буквально две-три минуты) посвящает фактам фашистского вандализма. Вдруг, именно вдруг, на экране появляются разрушенные города, рвы с трупами, и сразу же — поверженный Берлин. Но понять, что и как произошло, почему этот целующий дамам ручки господин с челочкой оказался причастен к бедствиям и трагедиям миллионов, зрителю, смотрящему «Свастику», невозможно. Да это и не входит в намерения ее автора. Социальный, политический аспект событий его не интересует. Недаром в его картине сам фашизм возникает как некое стихийно-глобальное явление, нечто «космическое», родившееся в хаосе Вселенной.

...Фильм начинается изображением какой-то точки, кружащейся в мировом пространстве, среди планет и звезд. Точка вращается и приближается к зрителю. И по мере того как она растет, все яснее видно, что это — свастика. Аналогичными кадрами, но уже убывающей, растворяющейся в просторах мироздания свастики и завершается фильм. И так же как из некоего «небытия» возникает и в тех же пространствах вечности исчезает эмблема фашизма, так же — как некий фантом — рождается и галантно раскланивающийся Гитлер, в котором почти невозможно узнать того, кто обратил в пепел и залил кровью полпланеты.

Добавляет ли лента Мора что-либо к тем серьезным произведениям, которые прогрессивные кинематографисты мира посвятили разоблачению фашизма? Отрицательный ответ на подобный вопрос напрашивается сам собою. Но он недостаточен. Фильм «Свастика» — еще один образчик бизнеса на обывательском интересе к «политике». Он создан на продажу. А объективно, даже если это и не входило в намерения его авторов, он служит для известного рода реабилитации Гитлера, который, мол, тоже был человеком, и, как все человеки, имел свои слабости. Вот ведь как случается: целует человек дамам ручки, а потом почему-то рвутся снаряды. Я вспоминаю, как в каннском Дворце фестивалей возмущенные

«Годспелл». Режиссер Дэвид Грин



зрители требовали прекратить просмотр. «Это провокация!»— раздавались голоса.

Появилась и еще одна разновидность «политического фильма». Это картины — иносказания, пророчества, «послания». В форме библейских легенд или полуфантастических историй, происходящих на каком-нибудь неизвестном острове или в воображаемом уголке земли, а то и на иной планете, авторы этих произведений пытаются трактовать современные социальные бури, политические факты, события общественной жизни. Таков фильм итальянских режиссеров братьев Тавиани «Под знаком Скорпиона»— смутная, проникнутая маоистским духом аллегория о неизбежности глобального конфликта поколений, о насилии как единственной революционной, по мнению авторов, альтернативе старому порядку вещей.

Другую разновидность «политических иносказаний» представляют ленты типа «Годспелл», созданной режиссером Дэвидом Грином и его соавтором по сценарию Джоном-Майклом Табелаком. По форме это мюзикл, в основу которого положена легенда о жизни и смерти Христа. Кинематограф уже знает ряд экранизаций библейской истории, в частности, «Евангелие от Матфея» итальянского поэта, философа и кинорежиссера Пьера Паоло Пазолини, в которой была предпринята своеобразная попытка перенести мифологию в план грубой реальности, показать Христа как представителя первых люмпенов, вождя возмущенных тружеников. Пазолини рассказывал не притчу, не морализаторскую басню, а жестокую «быль», перекликающуюся с его же тогдашними беспощадными историями из быта римских изгоев 60-х годов.

В фильме же Грина все условно, кроме места действия. Им избран Нью-Йорк. Все эпизоды фильма разыгрываются на Бруклинском мосту, в Тайм-сквере, на Пятой авеню. Крещение Христом своих адептов происходит в фонтане Центрального парка. И Мессия появляется плавающим на надувном матрасике.

Персонажи фильма — юноши и девушки, (манекенщик, служащий, рабочий, студент, артист) — сохраняют какие-то элементы своей гражданской повседневной одежды вроде спецовки, шорт, берета и кед, и одновременно напяливают полумаскарадные костюмы, порой в стиле комедии дель арте, в которых причудливо смешаны наряды всех времен и народов.

Актеры переодеваются и гримируются на

глазах зрителя. И в своих шутовских одеждах танцуют на нью-йоркском асфальте, поют песенки, сбегая по ступеням городских лестниц. Распятие Христа совершается где-то на окраине, в каком-то загоне, огороженном железной решеткой. На этой решетке освещенный светом фар полицейских автомашин, стоящих вокруг, содрогаясь от конвульсий, как будто через него пропускают электрический ток, и умирает Христос в джинсах и майке, с нарисованными яркой краской слезами, в туфлях с загнутыми носами.

Сентиментальный, умилительно-карнавальный фильм-экранизация одноименного спектакля не обладает особыми художественными достоинствами. Сравнивая его с таким мюзиклом, как «Вестсайдская история» Джерома Роббинса и Роберта Уайза, видишь, насколько он уступает этой последней и в силе кинематографической экспрессии, и в динамизме драматически-балетных решений, и в пластических формах. Но главное — не претендующая на жанр политический «Вестсайдская история» действительно социальна, а «Годспелл»— типичная продукция расчетливого бизнеса, играющего в «прогресс» и «политику».

Мораль христианского всепрощения и упования на милость божию, подаваемая как новейшее откровение и чуть ли не политическая программа для современного буржуазного мира, была разоблачена на том же каннском экране фильмом известного английского режиссера Линдсея Андерсона «О, счастливый человек!»

В основу сюжета «О, счастливый человек!» положена традиционная тема удачи, благосклонного случая, как одного из навязчивых мифов мира торгашества, буржуазного общества, открывающего якобы равные возможности для всех и требующего от каждого только одного — не упустить своего шанса, фортуны, жребия. Игра «случая», погоня за миражем удачи, герой, уповающий на всемогущий поворот судьбы, который надо лишь не прозевать,— эти темы и мотивы разрабатывались в западной литературе бесчисленное количество раз..

События картины переносят ее героя Мика из одной среды в другую, из мира больших магазинов, супермаркетов в бетонированные тайники одного из центров атомных исследований, в экспериментальную больницу-лабораторию, где путем трансплантаций человека превращают в нечто свиноподобное в буквальном смысле этого слова, и далее в общество империалистических бизнесменов, усвоивших все повадки и способы ведения «игры» гангстеров. Наконец, Мик оказывается на самом дне человеческого отчаяния, нищеты и ненависти. А завершается все в карнавале-хороводе, всеобщем коловращении, где опять-таки каждый хочет вытянуть свой шанс, свою возможность стать «звездой», и тонет, теряется в символической гонке за воздушными шариками иллюзий. «Вы хотите справедливости,— поется в иронической песенке, сопровождающей фильм как некий философский комментарий,— но для того, чтобы ее купить, нужны деньги, и только идиот может закрыть глаза и отрицать сие обстоятельство»...

С книжкой прописных истин о христианской мудрости, милосердии и благословении небес Мик пытается, читая ее вслух, спасти от попытки покончить жизнь самоубийством молодую женщину, мать двоих малолетних детей. Он лезет по лестнице к окну ее запертой квартиры и видит ужасающую нищету. Его отчаянные призывы к благоразумию и вере в лучшие дни ни к чему не приводят...

Когда в конце фильма режиссер предлагает Мику улыбаться, а тот спрашивает, чему же он должен радоваться, следует повелительное: «Не задавайте вопросов!» И Мик, отказавшись от попытки что-либо понять, улыбается.

Все исполнители этого фильма, за исключением Малкольма Макдоуэлла, играющего главную роль (напомним, что этот актер сыграл ведущую роль Алекса в «Заводном апельсине» Стэнли Кубрика), выступают в нескольких образах. Двух, трех и даже четырех. Превращения каждого из героев не есть изменения их судеб и биографий. Нет, люди просто похожи друг на друга и лицами и обстоятельствами, в какие ставит их превратность рока,— говорит автор картины. Они

надевают лишь различные маски, играют все новые и новые роли. А весь мир кружится в дурацком карнавале... Так сатира на современное буржуазное общество неожиданно оборачивается проповедью тотальной мизантропии и пессимизма.

И тут при всем уважении к таланту Линдсея Андерсона, с подлинным сатирическим блеском и убийственной иронией показавшего некоторые лики капиталистической цивилизации наших дней, нельзя не посетовать на слишком «вольный» полет его мысли, попавшей в тенета плоских сентенций и мнимофилософских заключений. В этом плане Свифт и Вольтер, Стерн и Шодерло де Лакло, которых в качестве своих учителей поминал автор фильма «О, счастливый человек!» в одном из интервью, право, были более последовательны. Правда, может быть, режиссер просто оказался тут под влиянием сценариста Дэвида Шервина. Но ведь и этот последний доказал свое умение анализировать факты окружающей действительности гораздо более точно, видя их конкретные социальные корни и истоки. Скажем, работая над сценарием фильма «Если...», где он отнюдь не пытался списать на общечеловеческое несовершенство причины весьма обоснованного бунта своих героев, учеников закрытых английских колледжей.

Фильм «О, счастливый человек!» надо рассматривать как некую художественно-философскую антитезу «Заводному апельсину». Не случайно Малкольм Макдоуэлл выступает и там и тут в основных ролях. По сути дела, в этих картинах даны две ипостаси буржуазного существования: доведенная до крайности хищная агрессивность и высшая степень улыбчатого приспособленчества, конформизма. Кстати, идея создания «О, счастливый человек!» пришла именно Макдоуэллу после его выступления в картине Стэнли Кубрика.

Мир подлинно политического фильма — мир без иллюзий, хотя он отнюдь не исключает для художника использования любых выразительных средств и форм, в частности, не требует от него отказа от красок фантазии, от сатирического или поэтического освещения и трактовки событий. Так, скажем, картина чилийского режиссера Мигеля Литтина «Земля обетованная», показанная в программе нашего фестиваля и основанная на подлинных исторических фактах, не включала в свою ткань ни одного документа. Она предстала каким-то удивительным сплавом самой жесто-



«О, счастливый человек!». Режиссер Линдсей Андерсон




«Земля обетованная». Режиссер Мигель Литтин

кой реальности и возвышенной поэтической легенды, исторических событий и народной мечты.

История бедняков, лишенных средств к существованию и бродящих в поисках «земли обетованной», рассказ о том, как они пытались построить свое идеальное государство свободных тружеников и были уничтожены власть имущими собственниками, рассказана на экране с эпической силой. Картина пронизана духом классовой борьбы, непримиримости интересов бедняков и их эксплуататоров. И прекрасные слова Че Гевары о том, что революцию делают не только те, кто непосредственно ее совершает, но и те, кто умер за нее, когда бы он ни умер, рождают в фильме целую систему образов-символов, одновременно и реальных и волшебных, как наивная крестьянская мечта о земле обетованной.

В момент, когда эта статья уже должна была идти в набор, из Чили пришла трагическая весть о новой крови, пролитой борцами за свободу. Чилийская реакция при поддержке международных империалистических сил совершила военный переворот. От рук убийц пал доблестный сын чилийского народа, один из самых светлых и благородных рыцарей современности, посвятивший всю свою жизнь борьбе за свободу, мир и прогресс, Президент Республики Чили Сальвадор Альенде. Преступные заговорщики зверски расправляются с лучшими сынами и дочерьми чилийского народа. В потоках крови, бомбами и пулеметами, гусеницами танков пытаются они уничтожить стремление тружеников этой многострадальной земли к новой свободной жизни. Бесчинствующей военной хунтой в застенок брошен выдающийся деятель международного коммунистического и рабочего движения, Генеральный секретарь Коммунистической партии Чили товарищ Луис Корвалан. Однако как бы ни зверствовала реакция, как бы ни свирепствовали палачи, свободолюбивый народ нельзя поставить на колени. Рано или поздно он победит. И фильм Мигеля Литтина — одно из свидетельств того священного огня, который никогда не гаснет в сердце народном. Его фильм завершается символическими кадрами: по земле Чили, усеянной трупами и залитой потоками крови, сквозь непотухшие огни пожарищ идет прекрасная женщина, ведя на поводу коня. Это — народная мечта. Ее нельзя убить. Ее невозможно задушить. Она неистребима. Она

бессмертна. И потому живут и павшие герои. Они снова берутся за оружие. Они снова перед нами. Под знаменами священной борьбы, воодушевленные, несломленные, непримиримые...

Фильм еще одной латиноамериканской страны — Перу — был представлен на нашем фестивале известным режиссером Армандо Роблесом Годоем, знакомым советским зрителям по картине «В сельве нет звезд», с которой он выступил на VI Московском международном смотре, завоевав тогда звание лауреата. На этот раз перуанский мастер показал фильм «Мираж», направленный против феодального произвола. Эта социальная тема с особой экспрессией выражена в одном из лучших эпизодов картины — эпизоде сбора винограда в помещичьем имении. Хозяин плантации приказывает поденщикам свистеть, поскольку при этом сборщики не смогут есть и, следовательно, ни одна ягода не попадет в рот бедняка. И вот под окрики надсмотрщиков батраки срезают виноградные гроздья и бравурно насвистывают, кто что знает. И тут один из работающих начинает выводить мелодию «Интернационала».

Одинокий напев, сначала еле различимый в хаотическом потоке звуков, звучит все настойчивее, словно зовет присоединиться к нему. И постепенно одни за другим сборщики винограда поддерживают своего товарища. Замолкают все остальные песни, а мелодия великого гимна тружеников набирает силу. И вот уже вся огромная плантация от края до края пронизана звуками «Интернационала». Могучий, вызывающий, победительный, он звучит широко, вдохновенно. А тот, кто вызвал этого «духа», уже не в силах с ним справиться. Он мечется, кричит, приказывает прекратить свист. Но «Интернационал» звучит и звучит. Прекрасная в своем реализме и символическом, романтическом звучании сцена. Ее художественное решение следует отметить и потому, что фильм не всегда отличается точностью и необходимой ясностью монтажных и драматургических ходов. Сложная орнаментальная связь кадров-наплывов заставляет зрителя порой не столько размышлять и сопереживать происходящее на экране, сколько гадать, кто из героев перед ним и почему с ним поступают так или иначе.

Между тем проблема зрительского восприятия фильма, посвященного серьезным социальным и политическим вопросам,— одна из тех, что требуют особого внимания кинематографистов, создающих свои произведения не для узкого круга, не для интеллектуальной элиты, а для самых широких масс. Забывая об этом, некоторые авторы таких картин попадают как бы в заколдованный круг: фильмы, адресованные народу, как раз до народа-то и не доходят, ибо непонятны ему в силу своих формальных особенностей (мы оставляем здесь в стороне все сложности кинопроката в капиталистической стране).

Можно еще раз вспомнить, как эта проблема волнует, скажем, таких прогрессивных кинодеятелей, как Джилло Понтекорво, постановщика известных остронолитических фильмов «Битва за Алжир», «Кеймада». Как раз в последнем из них Понтекорво попытался практически решить данную задачу, соединив актуальную политическую проблематику с остросюжетной формой ее киноизложения. Между тем на этом пути возникают и новые трудности.

В некоторых фильмах переход от реконструированно-документальных кадров к кадрам, в которых изображаются судьбы уже воображаемых персонажей, зачастую ощущается, на наш взгляд, как вторжение чего-то инородного. Тогда не только нарушается художественное единство произведения, но и разрушается достоверность его «хроникальной» основы, что явно идет в ущерб убедительности, действенной силы картины в целом.

Интересен поиск чехословацких кинематографистов в фильме «Дни предательства» Отакара Вавры. Подлинные исторические факты о позорном сговоре империалистических государств, которые в сентябре 1938 года в нарушение всех международных правовых норм отдали Чехословакию Гитлеру, открывая путь фашизму на Восток, легли в основу этого произведения. Характеризуя стиль своей картины, режиссер сказал: «В нашем фильме

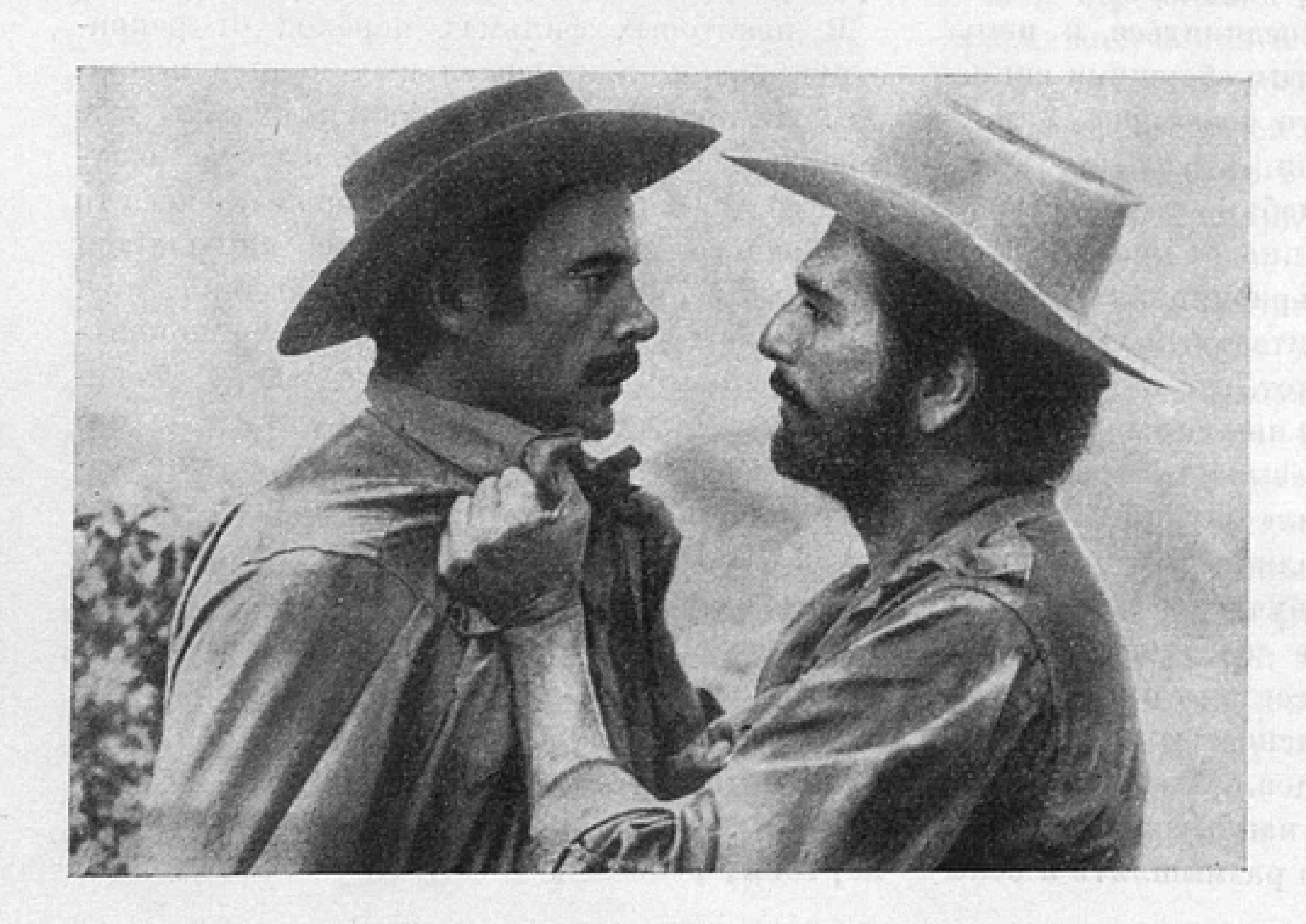
нет ни одного вымышленного лица или ситуации. Все высказывания исторических личностей подлинные. Нам не нужно было драматизировать события, потому что с той трагической действительностью не может сравниться никакой художественный вымысел».

Очевидно, кинематографистам всех стран предстоит еще вести разведку таких форм драматургического построения, которые были бы органичны для подобного рода фильмов и естественно пробуждали необходимый зрительский интерес. Но оставлять в стороне этот жизненно важный для самого существования политического кино вопрос, высокомерно ожидая, в одних случаях, когда «зритель дорастет», а в других наскоро приспосабливая «наличные средства», означало бы на деле дискредитацию самой идеи социально активного кинематографа.

Есть здесь и еще одна, на наш взгляд, важная грань, которую зрители Московского фестиваля могли ощутить на просмотре картины «Человек из Майсинику». Рассказ о славном патриоте, герое кубинского народа Альберто Дельгадо, который проник в логово контрреволюционеров и погиб, сорвав их замыслы, полон большого внутреннего драматизма. Артист Серхио Коррьери мастерски играет сложную роль. Документальная фактура всего происходящего на экране, воссоздание атмосферы действия, как бы схваченного в «потоке жизни» хроникальной съемкой, несомненно, удались режиссеру Мануэлю Пересу. Однако картина перегружена подробностями, деталями, информацией, наверное, представляющими большой интерес для кубинской аудитории, для которой все показанное на экране — еще неостывшее прошлое, а в чем-то и сегодняшний день, но распыляющей внимание зрителя другой страны.

Где здесь та «золотая пропорция», мера, которая позволит передать всю неповторимость события, его индивидуальный облик, его особые проблемы и в то же время не растворит в своих частностях то общее содержание, что способно привлечь к себе внимание, ум и сердце демократической публики любой части света? Этот вопрос, очевидно, также ждет своих исследований и практических решений.

Высказанные замечания не снижают нашей общей высокой оценки кубинской ленты, которая была особо отмечена в решении жюри Международной федерации кинопрессы (ФИПРЕССИ), заседавшего под председатель-



«Человек из Майсинику». Режиссер Мануэль Перес

ством автора этих строк. Более того, я убежден, что путь, избранный М. Пересом, при частных издержках все же более плодотворен, чем, скажем, традиционное, «эффектное», но уведшее в известной мере в сторону от решения главной задачи направление, взятое молодым венесуэльским режиссером Маурисио Валерстейном в его картине «Когда хочется плакать — не плачу», где со всей очевидностью проявляется поиск ошеломляющей зрелищности, таких приемов экранной выразительности, которые способны вызвать у зрителя шок.

Фильм «Когда хочется плакать — не плачу» — экранизация одноименного известного советскому читателю романа Мигеля Отеро Сильвы. Оставив в стороне значительную долю социального содержания романа и воспользовавшись по преимуществу лишь фабульной канвой книги, Валерстейн создал фильм, весьма характерный для тех режиссеров, которые, считая себя представителями «социально завербованного кинематографа», в то же время вольно или невольно подчиняются законам коммерческой конъюнктуры буржуазного кинорынка.

История трех Викторино, родившихся в разных социальных слоях венесуэльского общества в один день и погибших в один день, которая при ином подходе могла бы многое объяснить в жизни современной Венесуэлы, превратилась на экране в сплошной поток насилия, в котором бессмысленно гибнут и правые и виноватые. Кинокамера, словно завороженная, «любуется» зрелищем агонизирующих тел и льющейся крови. В сцене зверской расправы с группой заговорщиков оператор и режиссер применяют замедленную съемку и прослеживают детально, как пуля за пулей впиваются в тела жертв, как причудливыми змейками брызжет и растекается кровь.

В фильме известного японского режиссера Тадаси Имаи «Юные морские пехотинцы», демонстрировавшемся на нашем фестивале вне конкурса, тоже прослеживаются судьбы нескольких героев, погибающих в один день. Только им не по восемнадцать лет, как трем Викторино, а 12—14. Подростков собрала вместе специальная военная школа.

«Они стремятся к жизни, а не к смерти»,— говорит один из преподавателей, наблюдая за своими воспитанниками. Но на подавление именно этого естественного стремления молодого существа, на превращение мальчишки в жестокого фанатика со штыком и гранатой и направлена вся система милитаристского воспитания. Спасающиеся от голода, нищеты, страданий и унижений, на которые обречены их обездоленные семьи, мальчишки, переступая порог училища, еще не подозревают того, что отдают себя на заклание. Они обречены. И один из них гибнет уже здесь. Потеряв во время полевых учений свой клинок, он кончает жизнь самоубийством, ибо не может перенести «позора». Самурайский кодекс, «счастье» смерти за императора, милитаристская пошлость, возведенная в ранг доблести и чести, ослепляют мальчишек. Их стравливают, как псов, учат презрению к человеческим порывам. В конечном итоге подростки теряют ощущение самих себя как людей. Когда в бою с американцами (действие происходит в последние дни войны) один из них слышит восклицание: «Да он еще совсем мальчик», то с механической готовностью запрограммированного компьютера откликается: «Я не мальчик, я — юный морской пехотинец!» И в заключительных кадрах фильма, в бою, исход которого предрешен, мальчики, отвергая предложение сдаться, идут на истребительный огонь, думая, что тем самым совершают нечто великое и необходимое. Мгновенно растерзанные пулями и снарядами, они даже не успевают осознать, что с ними произошло.

Антимилитаристский, высоко гуманный фильм Тадаси Имаи, обличающий культ войны и насилия, чужд спекулятивной эксплуатации мотивов жестокости. И тем сильнее несколько скупых финальных кадров, в которых страшный лик войны возникает без ложноромантических и псевдопатриотических одеяний. Глубина социального анализа, психологический реализм торжествуют в этом новом произведении японского художника-гуманиста.

...Краткое обозрение даже части фильмов, представленных на нашем фестивале и посвященных актуальным общественно-политическим проблемам времени, свидетельствует о том, сколь богатый, многообразный материал для оценки и анализа развития одного из главных направлений современного прогрессивного кинематографа мира дал восьмой московский киносмотр. И более детальное исследование этого материала в сопряжении с другими тенденциями кино наших дней — важное дело ближайшего будущего.

●

В 1960 году Жорж Садуль писал: «За 65 лет после изобретения кино еще не было создано, насколько мне известно, полнометражного подлинно африканского фильма, африканского, то есть написанного, поставленного, сыгранного, смонтированного и т. д. африканцем и говорящего, само собой разумеется, на одном из языков Африки. Итак, для 200 миллионов человек оказалась как бы запретной одна из самых развивающихся и современных форм искусства». «Но,— добавлял тут же критик,—я убежден, что к концу шестидесятых годов этот скандальный факт станет лишь дурным воспоминанием о минувших временах».

В 1966 году Садуль подготовил, а межарабский Центр кино и телевидения издал большой сборник статей и документов «Кинематографии арабских стран», который свидетельствовал об огромных трудностях, переживаемых кино этих стран, недавно освободившихся от колониального ига. Кроме Египта, ни одна из них, по сути дела, своего настоящего кинопроизводства не имела. Но кроме трудностей организации кинодела и проката фильмов, которые во многих из этих стран тогда еще по-прежнему находились в руках американских и иных иностранных компаний, перед этими кинематографиями стояла еще более сложная, решающая для их существования и развития задача — найти собственные творческие пути, стать на службу социальным потребностям своих народов.

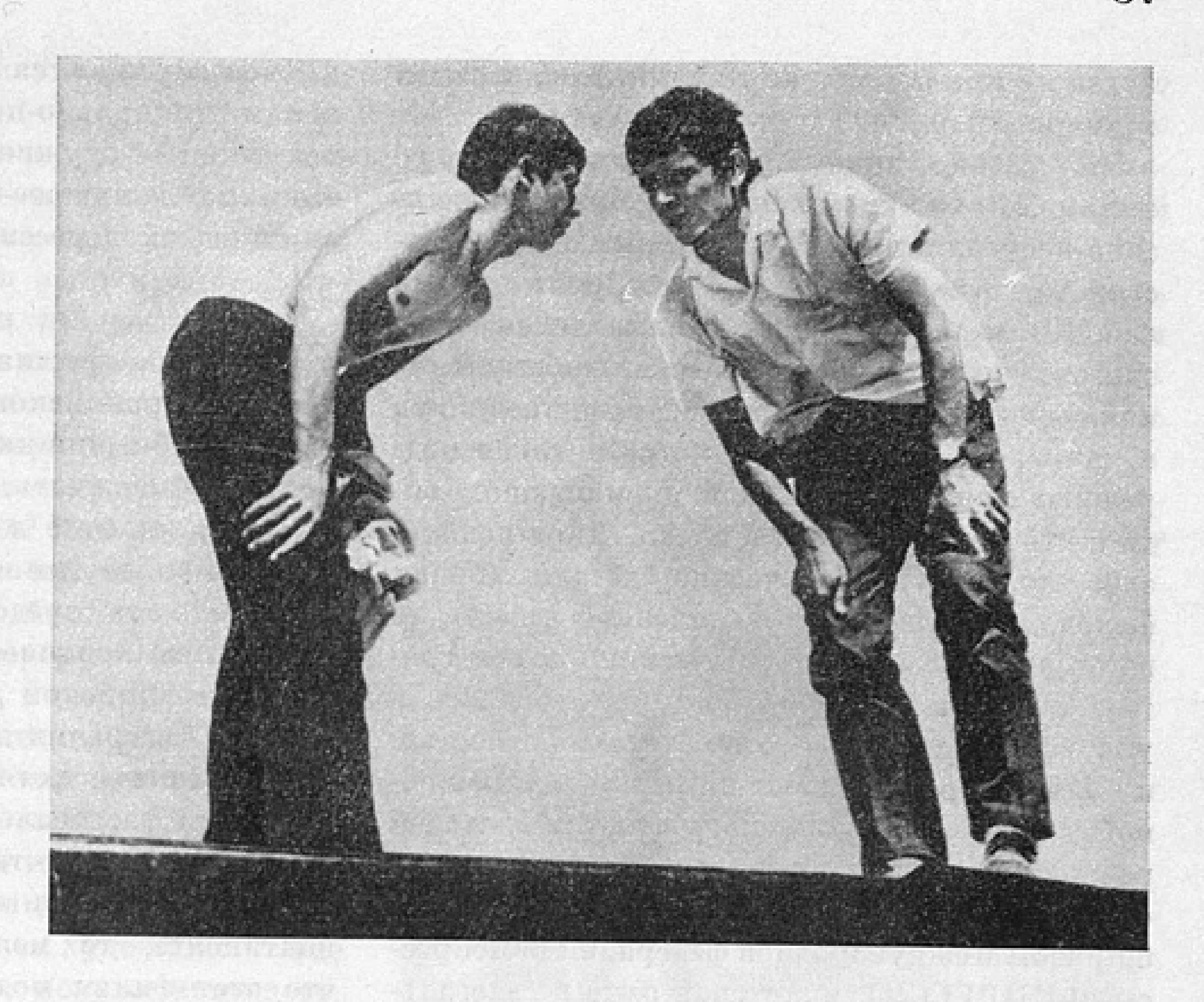
Несмотря на отдельные удачи и частные успехи, почти ко всем этим странам можно было и в начале семидесятых годов отнести слова, которыми завершается изданная уже в 1972 году в Париже книга Рашида Будхейры «Рождение алжирского кино»: «...Мы надеемся, что... алжирские кинематографисты решительно направят свои усилия на создание киноискусства, тесно связанного с живой реальностью развивающейся страны».

Начало семидесятых годов ознаменовано все более глубоким и ускоряющимся процессом самостоятельного развития кинематографий «третьего мира», выступающих на мировом экране с актуальными темами и проблемами жизни народов Азии и Африки. Принцип, провозглашенный известным сенегальским писателем и кинорежиссером Сембеном Усманом, который сказал: «Для меня кино — это средство политического действия», все шире становится отправной точкой творческой работы ведущих кинематографистов развивающихся стран.

В этом плане весьма показательно, что фильмы, представленные на нашем фестивале, скажем, Сирией и Сенегалом, оказались в русле социально-активного искусства, выражающего насущные интересы народов, борющихся против империализма и неоколониализма.

Показанная Сирией картина «Обманутые» создана на основе романа Хасана Канафани, писателя и активного деятеля Фронта народного освобождения Палестины, убитого в июле 1972 года в Бейруте агентами израильской секретной службы. Роман Канафани «Люди под солнцем» появился еще в 1963 году и наряду с реалистически воссозданной картиной бедствий палестинских беженцев дал определенную концепцию палестинского движения. Режиссер Тевфик Салах, экранизируя роман уже в наши дни, сохранил как его реалистическую основу, так и второй, иносказательный план, который от человека, незнакомого с данной проблематикой, ускользает. Основное содержание фильма — история трагической гибели трех палестинцев, которых израильская агрессия лишила родного крова.

«Обманутые». *Режиссер* **Тевфик Салах**



В поисках заработка герои картины — совсем юноша, представитель более старшего поколения и человек уже в летах, отец большого семейства — стремятся попасть в Бейрут, где, по рассказам, можно найти работу. Перевезти их через границу, через пустыню, берется шофер грузовика-цистерны. Беглецы должны спрятаться в этой железной бочке. Конечно, там, в раскаленной нещадным солнцем, накрепко задраенной цистерне, можно заживо спечься, задохнуться. Но потерпеть придется, как уверяет провожатый, всего пять-шесть минут, пока идет оформление документов на проездном пункте.

Тевфик Салах подробно знакомит зрителя со своими героями, их семьями, тяжелой нуждой в условиях случайного пристанища и таких же случайных заработков. И если поначалу фильм смотрится скорее с любопытством, чем с интересом, то во второй своей половине, посвященной начавшемуся путешествию через пустыню и кордоны, он все более обретает трагические краски. Этот трагизм тем сильнее, чем обыденнее его облик.

Сначала на первом контрольном пункте все обходится сравнительно легко. Чиновник сразу же ставит необходимый штамп на бумагах водителя, а последний гонит машину в пески, чтобы там скорее отворить люк, дать глоток свежего воздуха уже теряющим сознание затворникам. Но на втором пропускном кордоне машину задерживают. Сидящие в прохладном помещении с кондиционированным воздухом скучающие чиновники просят водителя рассказать о его похождениях в каком-то бейрутском баре и, забавляясь, перебрасывают его документы от одного стола к другому. Видя, что другого выхода нет, шофер рассказывает веселую историю, весь дрожа от волнения и страха. Но вот разрешение на продолжение пути получено. Бешено несется машина от места роковой остановки. Водитель лихорадочно открывает люк. На этот раз уже никто не появляется из него.

Впереди маячит большой город. Цистерна поспешно отъезжает от мусорной свалки, и мы видим, что на куче мусора лежат три трупа погибших палестинцев. Мертвая рука, вски-

нутая не то в ярости, не то в призыве, застыла в кадре...

По своей кинематографической манере фильм Салаха напоминает некоторые итальянские неореалистические картины. В сенегальской ленте «Туки-Буки» Джибрила Диопа каждый кадр подчеркнуто символичен, иносказателен. Высмеивая неоколониалистские иллюзии некоторых своих соотечественников и, шире, тех африканцев, которые слепо подражают капиталистической цивилизации, видя в ней некий образец и идеал, Диоп использует то натуралистические детали (бойня быков, купающихся в собственной крови), то ищет иронические, сатирические, почти гротесковые решения и образы (переодевшись в украденные у какого-то колонизатора костюм и платье, герои удирают на машине, окрашенной в цвета американского флага). Молодой режиссер, чей талант несомненен и по праву отмечен одной из наград основного конкурса и призом Международной федерации кинопрессы (ФИПРЕССИ), ищет свой путь в сенегальском кино, которое на предыдущих наших фестивалях было представлено получившими мировую известность лентами Сембена Усмана. При сравнении «Туки-Буки» с фильмами Усмана «Чернокожая из...», «Почтовый перевод», «Эмитаи», в которых разносторонне показана жизнь народа, его культура и традиции, ощущаешь некоторую подражательность отдельных кинематографических решений картины Диопа. Так по своей манере она весьма напоминает сатирическую комедию-памфлет Паскаля Обье «Вальпараисо, Вальпараисо». Может, этому способствовало то обстоятельство, что центральный сюжетный мотив этих произведений совпадает: у Обье герой стремится за «революцией» в другую страну, у Диопа герой тоже жаждет очутиться на иных землях, где, как ему кажется, он обретет свой «идеал». И там и тут авторская ирония по отношению к беглецу, а также пародирование подобных типов. В то же время в картине «Туки-Буки» немало и таких красок, которые свидетельствуют, что кино Сенегала получает нового многообещающего самобытного мастера. Но самое важное, что и Салах, и Диоп обращаются к животрепещущим проблемам социально-политической жизни, их искусство — оружие в борьбе народов «третьего мира» за лучшее будущее, против империалистической агрессии во всех ее формах.

●

На нашем фестивале была представлена лента австралийского режиссера Тома Коуэна «Служебный пикник». Я никоим образом не хочу утверждать, что представленный фильм — явление в кинематографе. Нет. Работа эта во многом подражательна, но в то же время мне она представляется созвучной произведениям критического реализма современной австралийской литературы.

Кино Австралии для многих пока что «терра инкогнита», хотя эта страна представлена на нашем фестивале уже второй раз. К тому же надо сказать, что если не знать о том, что «Служебный пикник» сделан на австралийском континенте, то можно было бы посчитать, что этот фильм подсказан ранними лентами Антониони и, в частности, его «Приключением». Действительно, сюжеты обеих картин в весьма существенных деталях совпадают: и там и тут во время загородной прогулки веселой компании пропадает кто-то из ее участников, но эта трагедия оставляет равнодушными всех других. Однако внешняя похожесть двух лент имеет более глубокое основание: оно в сходстве условий человеческого существования в буржуазном мире.

Бездуховность, неконтактность, разобщенность, полная атрофия истинно человеческих эмоций и связей — лейтмотив австралийской картины, повествующей о нудном, монотонном существовании служащих одного из сиднейских оффисов. Убивая свои дни на какие-то чуждые их интересам бумаги, томясь в мертвенной атмосфере бюрократического конвейера входящих и исходящих, люди ждут не дождутся воскресной прогулки, пикника. Но когда он наступает, оказывается, что и тут им всем делать нечего: маленькие, грубые страстишки, эскапады тщеславия или скотское пьянство и разврат — вот и все, чем заканчивается недельное томление по как будто

бы раскрепощающему телу и душу воскресному дню.

Во время пикника в лесу пропадают двое самых юных. Он и она — хрупкие, застенчивые, деликатные, далекие от окружающего варварства, прикрытого и неприкрытого. Куда они делись? Убил ли их некто с лицом мясника и преступника, загадочно мелькающий среди деревьев и наблюдающий за веселящейся компанией? Утонули ли они в засасывающем болоте? А может, убежали? Но куда? С какими средствами? Ни на один вопрос нельзя получить определенного ответа. Да он, в сущности, и не требуется, ибо автора интересуют не сами эти герои или то, что с ними случилось, а как раз их окружение, мир конторы, общество без идеалов.

Особыми достоинствами картина не обладает и снята порой невыразительно, почти любительски. Однако за этой внешней непритязательностью и бедностью чисто технических средств чувствуется рука художника, еще порой несколько робкого, но уже знающего, что он хочет сказать, умеющего наблюдать и эстетически точно оценивать увиденное.

Пишущая машинка выстукивает в начале картины титры. Она же в финале, после трагедии, которая никого не потрясла (разве, может, лишь одного из парней все же царапнула по сердцу и заставила зашевелиться в нем какое-то подобие угрызения совести), также протокольно сообщит зрителям анкетные данные всех, кто прошел перед ними на экране: имя, пол, возраст, образование, вероисповедание, должность. Мы увидим, какие они все разные по этим протокольным признакам, и еще острее ощутим, как они одинаковы, стерты, обезличены. И в этом своем выводе лента Тома Коуэна совсем не подражательна, а, повторяю, рождена теми же общественными процессами, которые равно штампуют людей в Париже и Нью-Йорке, Токио и Сиднее, Лондоне и Берне.

Подтверждение этому и швейцарская лента «Приглашение», показанная на фестивале вне конкурса. Поразительно похожая по своей основной теме, по своему духу на скромное произведение молодого австралийского кинематографиста, хотя в ней никто не пропадает без вести, если не считать скромной машинистки, уволенной из конторы после весьма похожей на австралийский пикник воскресной встречи сослуживцев.

Кино Швейцарии — самое молодое на европейском континенте. Но уже первыми своими полнометражными художественными фильмами, сделанными молодыми режиссерами, оно

«Служебный пикник». Режиссер Том Коуэн




«Приглашение». Режиссер Клод Горетта

заявило о своей самобытности, праве на собственный голос, выдвинуло свои имена, среди которых имя молодого (впрочем, в швейцарском кино еще все молоды) Клода Горетты, постановщика «Приглашения», занимает заметное место.

Действие картины разворачивается в течение одного дня в уединенном саду в богатом загородном доме, обладателем которых неожиданно стал после смерти своей матери рядовой клерк, некто Реми Плассе. Застенчивый, конфузливый, воспитанный под тиранической властью матери и унаследовавший от приемного отца, энтомолога, страсть к одиноким занятиям по коллекционированию и систематизации насекомых, Плассе устроил в своих новых апартаментах небольшой воскресный прием для сослуживцев. Его богатая вилла производит ошеломляющее впечатление на тех, с кем он работал и работает поныне в одном бюро, но кто впервые в этом доме прикоснулся к «жизни верхов», к мечте о «сладкой жизни», которую носит в душе каждый мелкий буржуа.

Горетта ироничен по отношению к своим героям, но нигде не впадает в карикатуру, а скорее грустит, наблюдая рабское умиление чиновника, стоящего на последних ступенях социальной лестницы, перед лицом «высшего» благополучия, мещанскую стихию мелких страстей и самолюбий при полном отсутствии интеллектуальных интересов и потребности в подлинно человеческом общении. «Жизненные ценности» этого маленького сообщества, в котором капельно отражается «большое» общество, не выходят за рамки праздничной сервировки обильного стола и щекочущего нервы флирта.

В итоге — все та же опустошенность, бездуховность одиночек среди толпы себе подобных. Взгляд художника односторонен, но точен и верен по отношению к сектору наблюдения. К сожалению, этот «сектор наблюдения» у швейцарского кино пока что сужен, но у кинематографистов этой страны есть реальные возможности, соответствующие их дарованиям, расширить поле своего обзора.

●

«Золотой приз — режиссеру Стэнли Креймеру (США) — (фильм «Оклахома, как она есть») — за последовательное претворение темы гуманизма в киноискусстве». Так записано в решении жюри, присудившего одну из глав-

ных наград конкурса всемирно прославленному американскому режиссеру. А я вспоминаю...

... Бегущие от овчарок и шерифов, бешено ненавидящие и презирающие друг друга, скованные одной цепью, но отделенные расовым барьером, негр и белый. Ярость, отчаяние, страдание. И рождение в этой адской купели современного капиталистического мира той высокой духовной связи, что именуется чувством товарищества и делает человека Человеком.

У Креймера есть и другие, не менее известные фильмы, и, может быть, «Не склонившие головы» — не самый выдающийся из них, но именно он вспоминается, когда смотришь новую работу этого же мастера «Оклахома, как она есть».

Здесь — не расовая ненависть, не спровоцированные обществом социального неравенства предрассудки и предубеждения, а его, так сказать, самая «фундаментальная» идея — нажива — диктует людям характер их отношений друг к другу.

Экран показывает, как вокруг одинокой, затерянной где-то в песках Оклахомы буровой вышки разыгрываются страсти, сотрясающие людей сильнее, чем неожиданно ударяющий из-под земли фонтан нефти и газа, который может срезать, снести все опоры стального сооружения.

Креймер разыгрывает сценарий Марка Нормана во всей жестокой реальности «нефтяной лихорадки» начала нашего века и в то же время почти как притчу о ложных и истинных человеческих ценностях, постижение ко-



«Оклахома, как она есть». Режиссер Стэнли Креймер

торых героями фильма призваны раскрыть блистательные актеры Фэй Данавей и Джорж С. Скотт, выступающие в ролях Лены Дойл и Мейса.

Лена, как ее трактует Фей Данавей и как она «задана» в сценарии условиями ее жизни владелицы буровой скважины, которая, может, даст нефть, а может, еще и не даст,— женщина, почти одичавшая от одиночества и изнуряющей конкурентной борьбы за существование. В стремлении утвердиться в качестве преуспевающего собственника Лена ведет настоящую войну против всех, даже против своего отца, который бросил когда-то ее, двухлетнюю, а теперь, движимый поздним раскаянием и собственной неприкаянностью, стремится помочь ей. Залпами из винчестера встречает она появление родителя. Теми же пулями готова она угостить и всякого иного, рискующего подойти к ее вышке.

Бродяга, парий, сезонный рабочий, человек уже в летах, привыкший к бивуачной жизни наемного повременщика, Мейс тоже одинок и неприкаян и, наверное, был бы глубоко несчастен, если б не спасался за оградой своего весьма прочно выстроенного скептицизма.

Сражение Лены, ее отца и Мейса против полусотенной банды наемников могущественной нефтяной компании, пожелавшей прибрать к своим рукам буровую Лены, оборона дощатой халупы, где живет женщина, тремя исступленно не сдающимися жертвами собственничества, разыграна, на наш взгляд, чуточку стилизованно, в духе старых лент о «завоевании Дикого Запада». Снайперы в котелках, палящие из винтовок по отцу Лены, прикрывшемуся стальным листом и лезущему на буровую, чтобы закрепить перебитый трос; главарь банды наемников в безупречно сшитом пальто, театрально раскуривающий сигару перед тем, как начать очередную дьявольскую схватку с противниками,— все это из ряда знакомых примет традиционного голливудского кинематографа. Но в том, как отстаивают свое не столько добро, сколько достоинство и право жить, как они хотят, Лена и ее близкие, есть романтическая, согретая истиной страстей и правдоподобием чувствований человеческая красота. Именно к этой-то человеческой сущности и подбирается художник на протяжении всего фильма, откапывая ее за внешней дикостью, очерствелостью своих, несомненно, любимых героев.

После кровавых потерь, понесенных в ожесточеннейших схватках за предполагаемое богатство, потеряв все, даже надежду на эту проклятую нефть (ибо скважина иссякает, едва проработав полчаса), Лена и Мейс все же становятся богаче, чем они были при первом знакомстве в начале картины. У них по-прежнему нет денег, но есть теперь нечто более ценное, чем то, что они могли бы приобрести, окажись скважина нефтеносной, но что наверняка окончательно загубило бы их души. Да, не будет нефти, не будет золотого «Клондайка», но человек обрел человека, преодолел отчужденность, и теперь вся жизнь предстанет перед ним в ином свете.

Вот эта гуманистическая тема, нравственный обертон фильма и привлекает в новом произведении Стэнли Креймера «Оклахома, как она есть». Сам создатель фильма переводит на русский язык его название иначе — «Сырая нефть Оклахомы». Этот перевод, пожалуй, более точен, ибо имеет второй план, скрытый смысл, подразумевающий необходимость предстоящей переработки «сырой» нефти, а в художественном плане картины «сырых», еще не проявивших своих лучших качеств, людей. Фильм Креймера — произведение критического реализма и родилось в той струе американского кино, к которой принадлежат и такие новые ленты, как, скажем, «Пугало» Джералда Шатцберга и «Влияние гамма-лучей на рост маргариток» Пола Ньюмена, показанные в Канне.

Герои «Пугала» тоже отринутые обществом бродяги, обездоленные одиночки. Они встречаются на шоссе, пытаясь остановить попутные машины. Ле Лион, которого с заразительной эмоциональностью и какой-то детской искренностью (черты характера самого героя) играет Аль Пасино, перманентно, спонтанно контактен, ищет общения, не может без него. Он и начинает веселую сигнализацию головой,

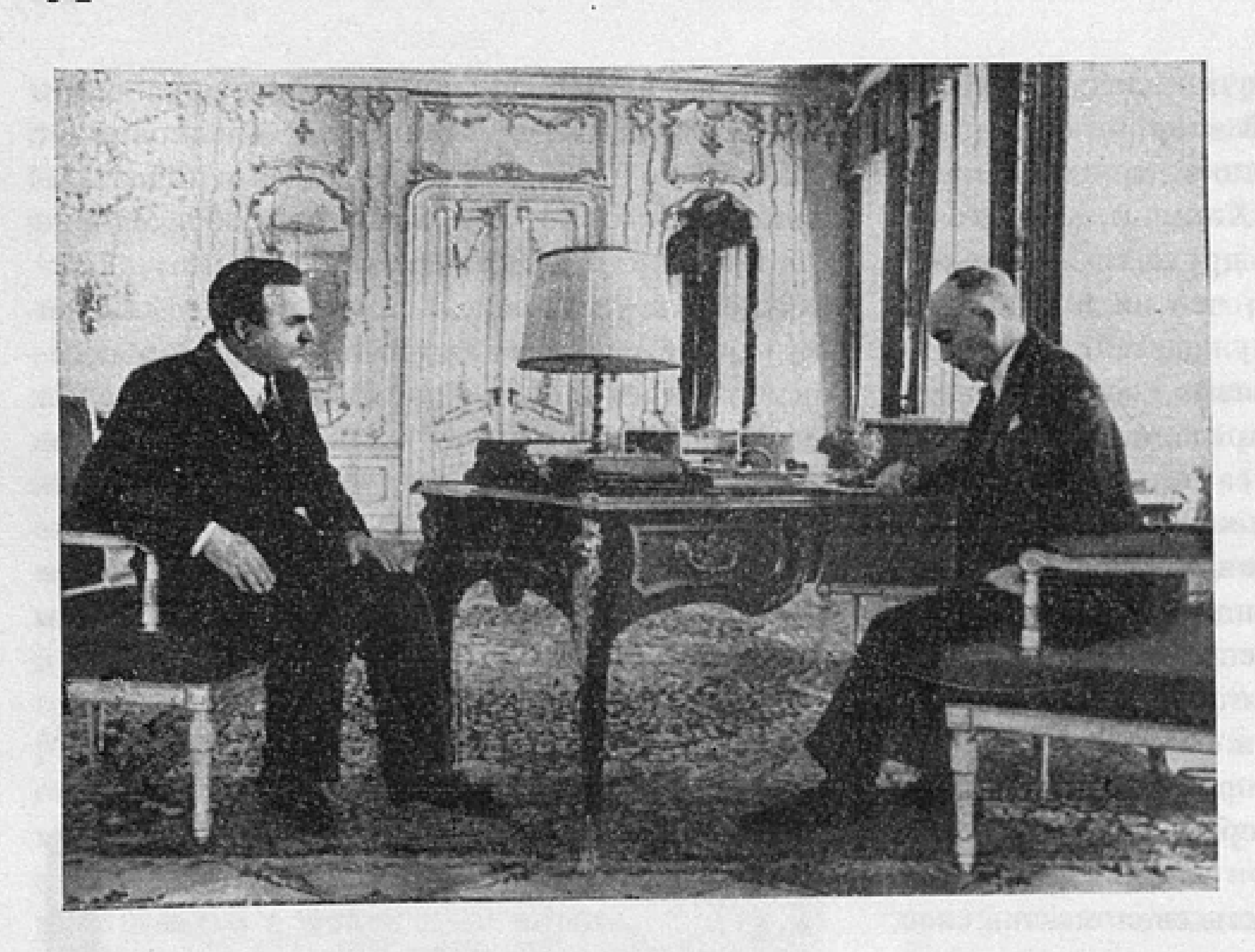
руками, пальцами, желая привлечь внимание того, кто стоит на другой стороне шоссе. Но тот, Макс (его роль исполняет другой замечательный актер Джин Хэкман), не хочет замечать эти проявления дружелюбия и всем своим видом дает понять, что ни в ком и ни в какой взаимности не нуждается. Этот первый эпизод, полный комизма, задает общую тональность фильма и определяет весь дальнейший ход событий. До самого конца картины Ле Лион будет искать контакта с Максом, а тот, так сказать, принципиально, исходя из своей жизненной позиции, сформированной, очевидно, горьким опытом, будет категорически отводить протянутую ему руку и разрывать при первом же предлоге те тонкие ниточки дружбы, которые все же завязываются между этими отверженными скитальцами.

У каждого из героев есть своя мечта, свое Эльдорадо, своя земля обетованная, куда он стремится. Ле Лион появляется с картонной коробкой, в которой упакована небольшая настольная лампа. Он купил ее в подарок своему ребенку, которого никогда не видел. На вопрос Макса, почему именно лампа, Ле Лион отвечает, что ему неизвестно, кто родился, пока он, Ле Лион, находился в дальних скитаниях, а потому он выбрал подарок, подходящий и для мальчика и для девочки. Ожидание встречи с семьей, с ребенком, отягченное предчувствием драмы, создает то нервное напряжение, которое неминуемо должно закончиться срывом. А пока что всю нерастраченную нежность и потребность в человеческом тепле, участии, потребность ощущать себя нужным кому-то Ле Лион отдает своему попутчику, всеми силами пытаясь растопить его ожесточившееся сердце, вызвать добрую улыбку на заросшем щетиною лице, согнать с него выражение вечного недоверия, потушить ежесекундную готовность вступить в ссору, в драку, поскольку в каждом встречном Макс подозревает мерзавца и обидчика.

Где-то там, в Лос-Анжелесе, в банке, у Макса хранятся собранные, очевидно, путем отказа в самом необходимом, заветные доллары, которые позволят ему открыть свою станцию для мойки автомашин. «А грязи ведь везде хватает»,— философски обосновывает Макс свою идею. Макс то и дело подсчитывает, во сколько ему обойдется обзаведение собственным предприятием, экономит каждый цент и уж, конечно, ни с кем не делится ни единой монеткой. Но открытость, веселость, искренняя расположенность Ле Лиона к своему мрачному соседу, его бескорыстная забота о попутчике, наконец, его незащищенность и доверчивость, становящиеся источником новых бед и приключений героев,— все это, то возмущая Макса, то чем-то исподволь

«Пугало». Режиссер Джералд Шатцберг





«Дни предательства». Режиссер Отакар Вавра

трогая его, хотя он и не позволяет себе в этом сознаться, рождает нечто новое в душе «пугала».

В финале картины Ле Лион, разговаривая по телефону с женой, слышит ее рыдающие проклятия и узнает, что его ребенок умер, не родившись (жена лжет ему, ребенок играет тут же, но мстительное чувство от всего перенесенного и новое замужество вынуждают ее говорить так). Лион не выдерживает. Играя с чужими детьми в парке, он, взяв одного из них на руки, лезет с ним в фонтан, а когда у него отбирают ребенка, переживает нервный шок и оказывается в больнице.

Придя в госпиталь, Макс узнает, что его товарищ почти в безнадежном состоянии, что, может, его и удастся спасти, но для этого нужны деньги. И вот тут «пугало», наплевав на свою заветную «мойку», достает из каблука ботинка запрятанные доллары, чтобы лететь в Лос-Анжелес и забрать все остальные монеты для спасения друга...

Может показаться, что такой поворот сюжета и наивен и несколько сентиментален. Но здесь нет попытки вызвать слезу у зрителя, а есть уважение и восхищение человеком. Режиссер не скрывает травмирующей жестокости повседневной действительности, которая окружает Ле Лиона и Макса, он суров и правдив в описании перипетий их странствования, но умеет доказать и свое право на несколько романтическую концовку, сродни той, что уготовил и Стэнли Креймер своим героям. Это не решение вопроса показанных социальных противоречий, а скорее призыв, демонстрация веры в стойкость, нравственную силу человека перед лицом торжествующей бесчеловечности и безнравственности.

Такой поворот гуманистической темы мы находим и в фильме Пола Ньюмена «Влияние гамма-лучей на рост маргариток», где в семье одинокой вдовы, женщины издерганной, отчаявшейся, обозленной, живущей в хаосе и пыльной неразберихе обнищания, вырастает девочка-школьница, которая вопреки всему давящему на нее уродству и жестокости верит, что можно устоять против самых губительных влияний, как неожиданно устояли под убийственными гамма-лучами и даже стали активно расти некоторые из ее маргариток. Исполнение Джоан Вудворт, женой Ньюмена, и ее дочерью Нел Пот двух основных ролей


«17-я параллель: дни и ночи». Режиссер Нгуен Хай Нинь

является торжеством реалистического психологического актерского творчества и убеждает в верности авторской концепции фильма.

«Оклахома, как она есть», «Пугало» и «Влияние гамма-лучей на рост маргариток» питаются классическими традициями прогрессивной американской литературы. И в этом плане увенчание Стэнли Креймера Золотым призом Московского фестиваля символизирует наши симпатии к тем, кто и сегодня сохраняет в искусстве верность гуманизму — одной из позитивных сил, способствующих созданию нового климата на планете.

●

Два Золотых приза, Специальный приз жюри, два Серебряных приза, призы за лучшее исполнение женской и мужской ролей, три Диплома жюри — таковы почетные награды фестиваля мастерам кинематографии социалистических стран. Десять из восемнадцати лауреатов конкурса полнометражных художественных фильмов. Внушительная победа киноискусства, связавшего свою судьбу с самыми передовыми идеями века, с революционным авангардом человечества. Победители представляют экраны Советского Союза, Народной Республики Болгарии, Социалистической Федеративной Республики Югославии, Венгерской Народной Республики, Польской Народной Республики, Демократической Республики Вьетнам, Республики Кубы, Чехословацкой Социалистической Республики, Социалистической Республики Румынии.

Широта тематики, многообразие жанров, богатство творческих индивидуальностей характеризуют представленные на московском смотре кинопроизведения из стран социализма. История и современность, актуальные проблемы борьбы народов за лучшее будущее против империалистической агрессии, проблемы гуманизма и новой нравственности, героика антифашистского Сопротивления и формирование человека социалистического общества — вот лишь некоторые направления художественных исследований, предпринятых мастерами кино нового мира.

Все отмеченные произведения — «Это сладкое слово — свобода!» (СССР), «Любовь» (Болгария), «Сутьеска» (Югославия), «Фотография» (Венгрия), «Коперник» (Польша), «17-я параллель: дни и ночи» (ДРВ), «Человек

из Майсинику» (Куба), «Саженцы» (СССР), «Дни предательства» (Чехословакия), «Взрыв» (Румыния) — свидетельствуют о новых творческих исканиях режиссеров разных поколений.

Однако сказанное не значит, что все в названных фильмах бесспорно. С авторами некоторых из них можно было бы поспорить по поводу избранных ими художественных решений. Так, например, печать натурализма, которая, к сожалению, лежит в известной мере на фильме «Фотография», лишила эту работу большой актуальной социальной мысли. Наблюдая с фотоаппаратом за некоторыми обитателями деревни, авторы остановились на некоем казусе, частном происшествии. Фестиваль поощрил их талант, но в будущей работе молодых венгерских кинематографистов хотелось бы увидеть более широкое исследование окружающей действительности и прежде всего внимание к новому в жизни социалистической республики.

У нас нет возможности в рамках данной обзорной статьи подробно разобрать все перечисленные картины, каждая из которых заслуживает детального анализа. Некоторым из них, в частности, советскому фильму «Это сладкое слово — свобода!» Витаутаса Жалакявичуса (Золотой приз фестиваля), журнал «Искусство кино» уже посвятил специальное выступление. Поэтому мы здесь лишь отметим, что работа советского мастера, пронизанная героическим пафосом и человеческой теплотой, раскрывает революционный подвиг как тяжелую работу, требующую мудрости и самоотверженности, и в этом плане картина противостоит тем изображениям «революционных» акций как анархических «фейерверков», которые столь характерны для буржуазного, так называемого «левого» кино.

Несколько подробнее мы позволим себе остановиться на болгарском фильме «Любовь», потому что выдвижение этого произведения на Московском фестивале, присуждение ему одного из Золотых призов — факт, заслуживающий, на наш взгляд, особого рассмотрения не только с точки зрения несомненных художественных достоинств самой картины, но и в контексте некоторых характерных явлений кино Запада, обращающегося к подобным темам.

Фильм назван просто и как будто бы непретенциозно — «Любовь», но сегодня уже в таком названии есть определенная полемика. И действительно, картина молодого режиссера Людмила Стайкова и сценариста Александра Карасимеонова принципиально противостоит определенного рода кинопродукции капиталистических стран, в которой любовь используется как одно из средств дегуманизации, унижения человека.

В лучших случаях на западных экранах любовь если и не компрометируют и не низводят на уровень грубого животного инстинкта, то уж непременно сводят к некоему исключительному феномену частной жизни двух одиноких существ, которые поневоле, лишь в силу необходимости включены в некий более широкий круговорот жизни. Так, по сути дела, любовь выглядит в одном из наиболее известных фильмов последних лет, в «Мужчине и женщине» Клода Лелуша. Любовь — деяние, любовь, включающая в себя весь мир, требующий внимания и забот человека,— такого подхода к теме я что-то не могу припомнить в западных лентах 70-х годов.

Если ж буржуазное киноискусство наших дней пытается осмыслить связь «любовь — человек — мир», то делает это примерно так, как сделал в новой, показанной в дни Каннского фестиваля картине «Вертикальная улыбка» французский писатель и режиссер Робер Лапужад. Попавший в автомобильную катастрофу и переживающий измену жены герой фильма — профессор истории — ставит знак равенства между поведением своей супруги и всем человечеством. Вся история человеческого общества представляется ему потоком грязи и разврата, а образ любви для него — это голый человек, которого насилует какое-то чудовище.

Реальное превращение в буржуазном обществе любви в товар, средство потребления в самом плоском значении этих слов стало предметом сенсационно-спекулятивной демонстрации таких новейших фильмов, как «Последнее

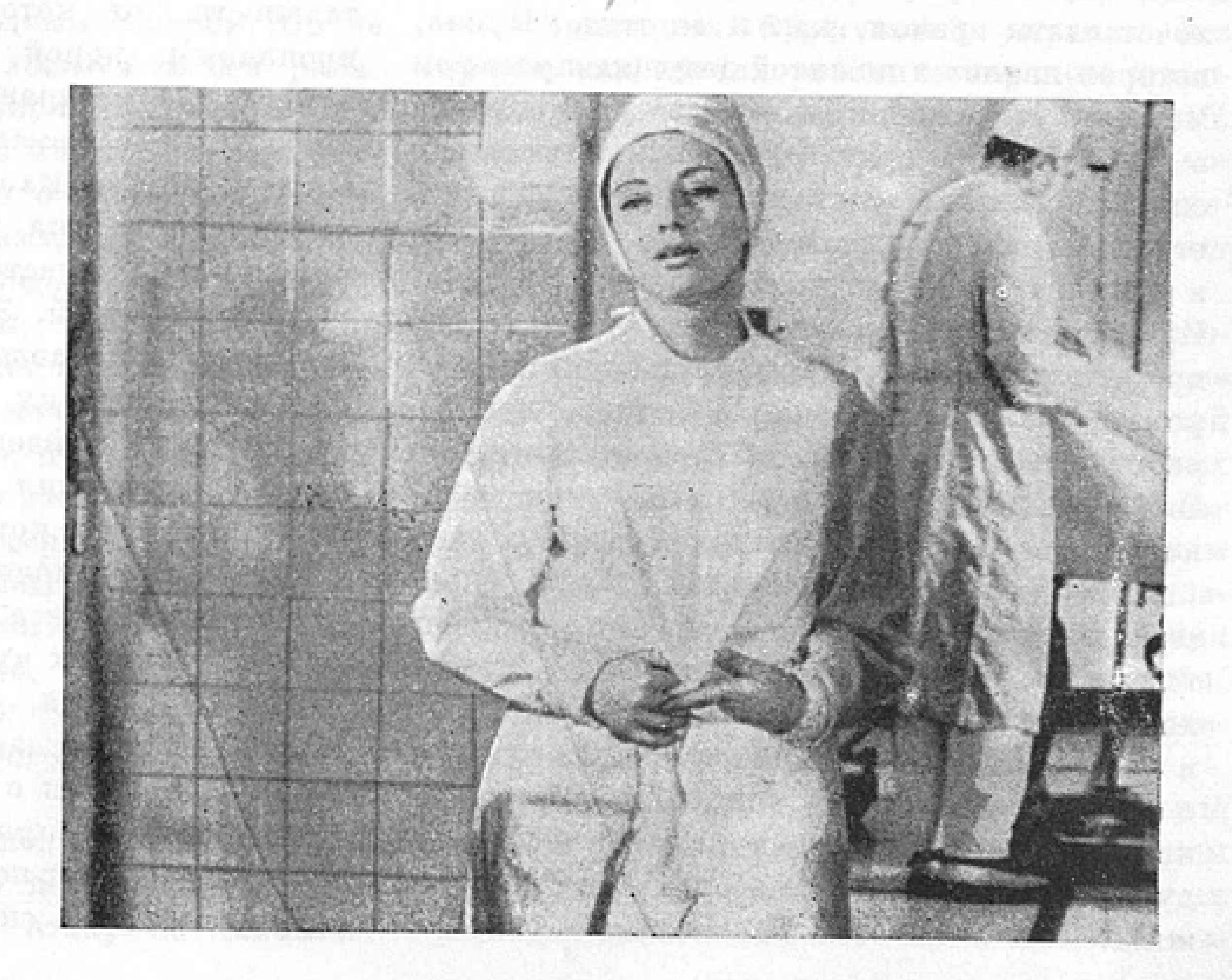
танго в Париже» Б. Бертолуччи и «Большая жратва» М. Феррери, созданных, как видим, небезызвестными режиссерами при участии крупнейших актеров — Марлона Брандо, Марчелло Мастроянни, Уго Тоньяцци, Мишеля Пикколи.

Все шире и наглее, получая уже неприкрытую поддержку, работает порнографический кинематограф. Он так расплодился, что обрел даже «жанровое» разнообразие. Секс-спекуляция идет во всех родах и подразделениях сей кинопродукции. Появились порнопсихологические ленты, порнофилософские, порноисторические, порнополицейские и т. д. Постепенно приученный к этим зрелищам буржуазный мир, вначале ханжески протестовавший против проникновения порнографии на широкий экран, ныне благословляет ее и даже официально включает в фестивальные конкурсы.

Иногда ссылаются на Боккаччо, Рабле, как на авторов, якобы позволявших себе те же «вольности», которые нынче, мол, ханжеская критика осуждает у современных авторов. Но этот тезис неверен по существу. Плотская стихия Боккаччо и Рабле имела прежде всего народный характер, была рождена на почве народного протеста против гнета церкви. Великие писатели-гуманисты утверждали в правах естественную радость человека быть человеком, сбрасывали с него путы средневековой схоластики, мертвящих установлений. И этим их искусство было направлено на прославление человека, раскрепощение всех его сущностных сил. Современное же обращение к «телесным радостям» носит характер болезненно-декадентский. Оно — симптом разрушения человека в капиталистическом мире. И мелкобуржуазная, анархистская теория так называемой «сексуальной революции» только санкционирует этот порнобунт.

По определению К. Маркса, любовь является особым мерилом того, насколько «естественное поведение человека стало человеческим», «в какой мере сам он, в своем индивидуальнейшем бытии является вместе с тем общественным существом». На наш взгляд, фильм «Любовь» Л. Стайкова мог бы стать художественной параллелью вышеприведенному взгляду Маркса. Пафос

«Любовь». Режиссер Людмил Стайков





«Сутьеска». Режиссер Стипе Делич

фильма — в утверждении того, что любовь — это форма активного гуманизма, одна из высших духовных ценностей, чувство возвышающее, делающее человека человеком среди людей.

Не случайно, что Мария, героиня картины, хочет стать врачом, как и ее тетя, Ирина, которая является для этой девушки примером Человека с большой буквы. Невена Коканова в роли Ирины сумела создать удивительно одухотворенный, светлый образ женщины, отдавшей себя людям. Ирина появляется в фильме лишь в воспоминаниях Марии. И каждый раз — как вспышка ослепительно яркого света, когда все вокруг видится ярче, резче. Эта замечательная женщина погибла, работая в одном из госпиталей во Вьетнаме. Она поехала туда, потому что иначе поступить не могла, иначе не мыслила своей жизни.

Образ Ирины идеализирован. Марию режиссер не склонен наделять чертами исключительности. Мы видим Марию в ее резком конфликте с родителями. Разрыв происходит в момент, когда последние обсуждают вопрос о продаже квартиры Ирины. Для Марии эта квартира — не просто комнаты, а частица ее души, частица мира, в котором она стремится жить.

Режиссер рассказывает о жизни Мари тонко, поэтично и вместе с тем без сентимен тальности, от которой фильм застрахован ироничным, порой даже саркастичным, но никогда не раздраженным взглядом худож ника. Так, с немалой долей едкого юмора показан дом отдыха, куда Мария приезжает по настоянию отца, чтобы успокоиться, разоб раться в своих чувствах, и где встречает самы различных людей. Зарождение любви Мари к студенту, попавшему в больницу, где она проходит практику, дано всего несколькими очень точно найденными деталями. И вот полная ощущения предстоящего большого счастья, Мария, которую естественно и обая тельно играет Виолета Донева, вдруг слыши признание студента, который и не догадывал ся о ее истинных чувствах, в том, что он же нится. Но когда, скрывая свое потрясени и боль, Мария отдает ему ключи от квартир Ирины, чтобы он с женой мог пожить здесь пока решится вопрос с его собственным жиль ем, она действует не под влиянием мгновенно аффектации, а в силу того нравственного за

кона, который уже определяет все ее поведение, отношение к жизни, окружающему миру. В этом поступке выражено и единственно возможное для нее понимание любви как своего долга перед людьми, как служения людям, в котором, и это принципиально важно, Мария находит высшую радость. Потому-то как ни велика ее боль, Мария не сгибается, а становится еще прекраснее в своем возвышающем и облагораживающем чувстве.

Стайков предлагает не схему, не тезу, изложенную на экране некоей системой образов-иллюстраций, а живое, трепетное, полное красок отражение жизни в ее многоструйном течении, переплетении больших и малых дел, исторического бытия и индивидуального человеческого существования. В свой, на первый взгляд, камерный фильм, он вместил большой современный мир, ощутимо пульсирующий и как бы разлитый во всей атмосфере картины, которая по праву заняла как талантливое произведение гуманистического социалистического киноискусства почетное место на нашем смотре мирового прогрессивного кино.

●

Итак, наш фестиваль не был той ярмаркой, на которой торгуют модным товаром. Он не стал и тем морем, где ловится любая рыба. Он еще раз перед всем миром подтвердил свою убежденность в высокой миссии киноискусства, открыто заявившего о своей приверженности идеалам гуманизма, принципам дела мира и сближения народов.

У нас были картины, неравноценные по своим эстетическим достоинствам. И, возможно, некоторые ленты можно было бы и не включать в конкурс, но, думается, от подобного рода просчетов не застрахован ни один самый взыскательный и серьезный киносмотр. Общий же художественный уровень нашего фестиваля, его конкурсных и внеконкурсной программ был таков, что, как мы уже отмечали, дал возможность увидеть истинную панораму мирового прогрессивного киноискусства наших дней.

Современное буржуазное кино на его правом фланге ведет ныне незамаскированную, все более откровенную атаку на человека. Приверженцы капиталистических порядков отдают себе ясный отчет в том, что прямые атаки на социализм сегодня уже не могут рассчитывать на успех. Поэтому-то и делается ставка на дискредитацию гуманизма, веры в человека как такового. Всеми средствами, всеми способами внушается мысль: какой, мол, можно построить коммунизм, если человек не приспособлен ни к каким идеальным проектам. И старый мошеннический фокус, заключающийся в том, что показывается один из бесчисленных пороков буржуазного миропорядка и тут же объявляется, что он-де от Адама присущ каждому человеку и человечеству в целом, все шире и циничнее используется в киноискусстве. На этом направлении сосредоточены значительные силы кинобизнеса, которому, к сожалению, удается привлечь порой на свою сторону крупных мастеров. Эти последние бывают иногда привлечены мнимой ультра- и сверхпрогрессивностью, «левизной», а в действительности лишь анархистской мелкобуржуазной бутадой, которая прикрывает подобного рода реакционные наскоки.

Это наступление против человека ведется на современных буржуазных экранах без применения артиллерийских снарядов, шариковых бомб, ракет и напалма, но холодный огонь тысяч и тысяч кинопроекторов не менее губителен: он наносит массовые поражения и, не оставляя видимых ран, выжигает человеческие души.

Фильмы, демонстрировавшиеся на московском киносмотре, показывали человека не в мифических борениях с собственной роковой испорченностью, а в реальных классовых битвах времени, в действительных социальных боях за лучшее будущее, в созидательном труде на плацдармах новой жизни, в социалистическом братстве. Эти произведения укрепляли веру человека в самого себя, в свои возможности, в объективную реальность победы социального прогресса.

Недаром на дискуссии, проходившей под девизом фестиваля — широком и свободном обмене мнениями по актуальным проблемам развития самого массового из искусств, — из-

вестный итальянский писатель Джанни Родари, чье творчество адресовано самому молодому поколению — будущему планеты, обратился к своим коллегам из разных стран со словами страстной убежденности:

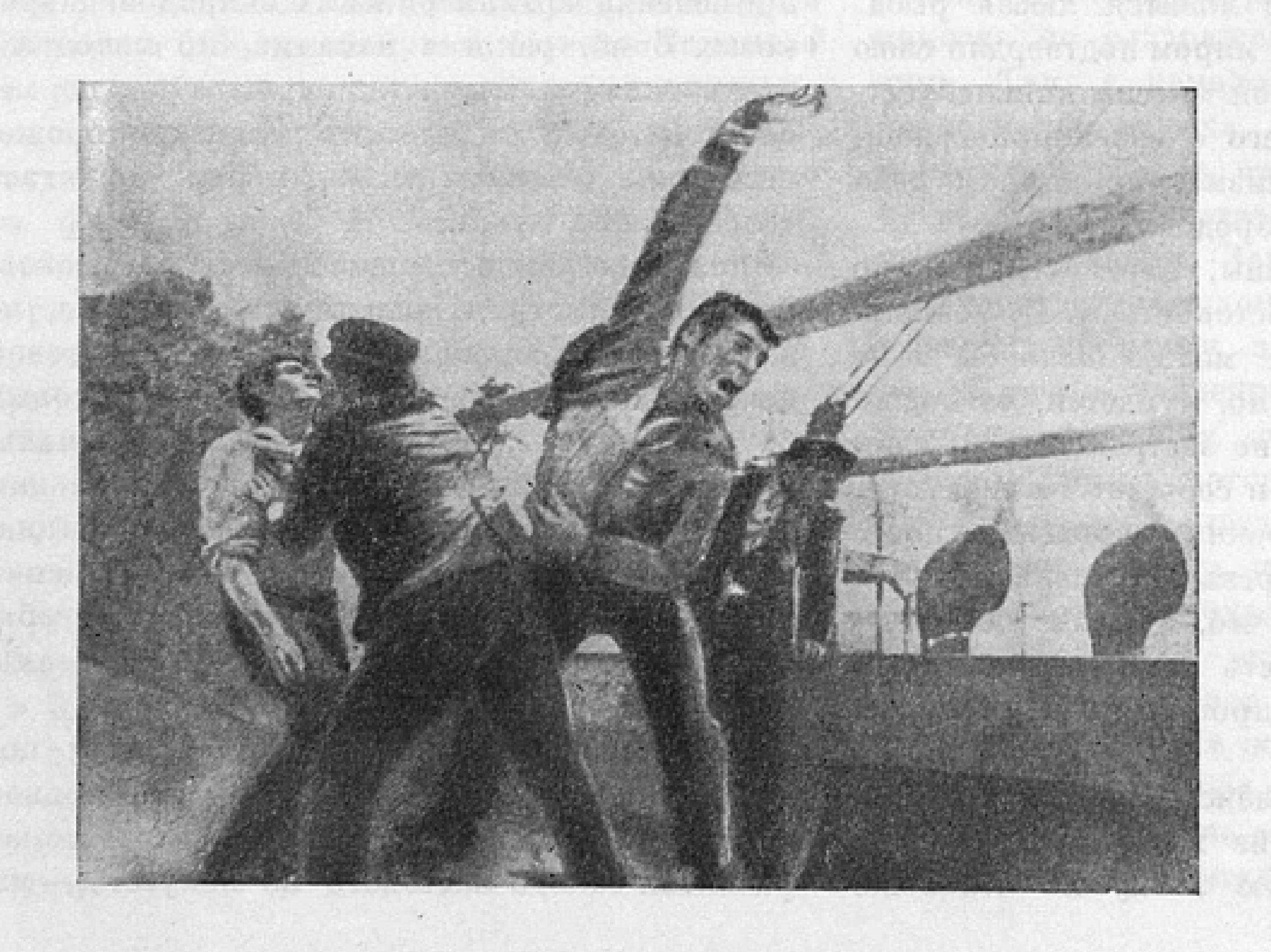
— Кино — это язык, с помощью которого человек может лучше познать себя и свою эпоху, и кино может изменить и человека, и его время, и самого себя. И в этом смысле я считаю, что кино может внести большой вклад в то, чтобы сделать мир более гуманным.

Давайте же поможем кино во всем мире использовать свободно все открытые перед ним пути. А кино за это наградит нас шедеврами, которые улучшат мир.

В современных условиях художник не может стоять в стороне от той борьбы, которая идет на планете между силами прогресса и реакции, мира и войны, гуманизма и человеконенавистничества. 24 кадра в секунду! 1440 в минуту! 86 400 в час! Это не чисто формально количественная мера фильма: это число импульсов, которые получает человеческое сердце перед киноэкраном. Какой энергией заряжен этот импульс — небезразлично для художника-гуманиста. Залог плодотворности усилий передового кинематографиста 70-х годов двадцатого столетия — его активное участие в великом движении эпохи движении народов за мир, за социальный прогресс, за лучшее будущее. И неразрывная связь искусства и политики все более осознается мастерами кинематографа всех стран.

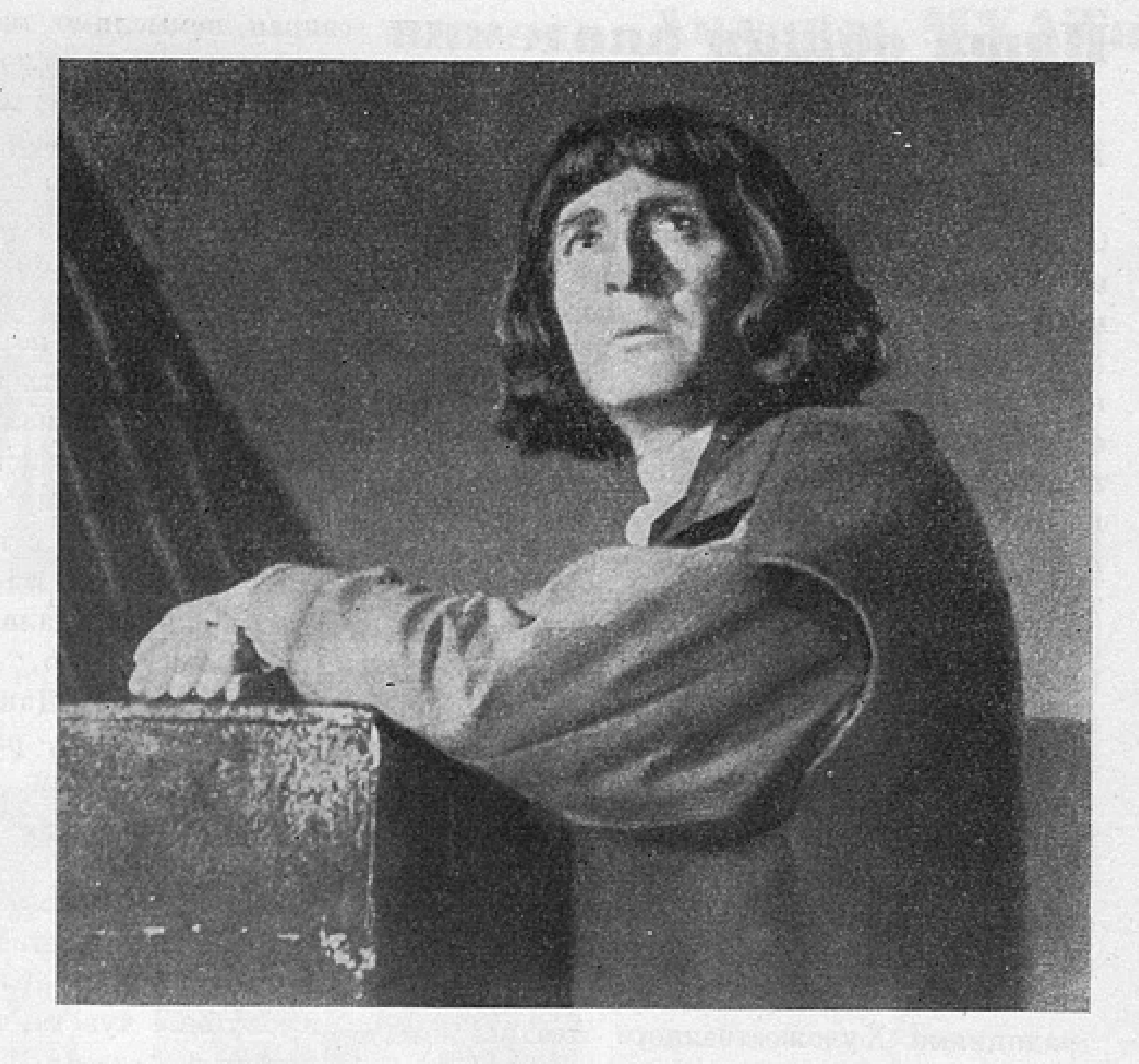
Потому-то с такой радостью откликались на приглашение приехать в Советский Союз на наш традиционный киносмотр деятели кино Европы, Азии, Африки, Америки, Австралии. Потому-то сотни миллионов кинокадров, запечатлевших их стремления и надежды, ненависть к черным силам фашизма и войны, веру в светлый завтрашний день, летели в Москву со всех концов света.

Участник нашего фестиваля, известный западногерманский кинорежиссер Франц Штютцингер с большим удовлетворением отмечал, что на смотре в Москве были представлены картины, «затрагивавшие большой круг важных проблем современности: философских, социальных, политических». «Огромное впечатление произвел на меня,— сказал далее Штютцингер,— советский фильм о визите



«Взрыв». Режиссер Мирча Дрэган

«Коперник». Режиссеры Эва и Чеслав Петельские



Л. И. Брежнева в США, показанный в день открытия фестиваля. Такие фильмы очень нужны и имеют большое международное значение, так как документально отражают исторический процесс, служат делу сохранения мира.

Народы хотят жить в мире, и наше искусство должно бороться за его сохранение».

...Когда небо закрыто тучами, трудно понять, что наступает рассвет. Но люди научились ныне разгонять самые грозные облака, менять климат и в его природных, и в его социально-политических характеристиках. Мы являемся свидетелями того, как активная миролюбивая внешняя политика нашей партии, последовательное претворение в жизнь Программы мира, принятой XXIV съездом КПСС, приносят все более ощутимые результаты. А такое развитие событий оказывает свое влияние на все стороны общественного бытия, в том числе и на развитие кинематографа.

★

Я снова беру в руки листки, исписанные Садулем. Как раздвинулись кинематографические границы! Сколько новых имен, стран! И как отчетливо видно, что кинематограф, силы которого собирает под своим девизом «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!» Московский фестиваль, множит своих сторонников год от года. Развитие этого кинематографа, отражающего мир, в котором он существует, говорит о том, что рассвет наступает в урочный час.

Наша общая академия

Вс. Санаев

Основанный в самом конце прошлого столетия великими реформаторами сцены К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко, МХАТ относится к тем явлениям художественной культуры, которые имеют общечеловеческое значение. Пожалуй, трудно найти пример столь органичного единства художественной теории и живой практики, каким стал и поныне остается МХАТ — школа и театр, творческая лаборатория и сама жизнь. Я думаю, что этим и должно объяснить то влияние, которое оказывали и оказывают на развитие драматического искусства эстетические принципы системы К. С. Станиславского, так полно и ярко воплощенные замечательной плеядой мастеров МХАТа.

МХАТ — это не просто одна из ярких страниц истории русского и советского театра — это еще и знаменательная веха в развитии всего советского искусства. Опытом и традициями Художественного театра вдохновлены искания и открытия многих поколений мастеров советской сцены, актеров, режиссеров не только театра, но и кино.

Кинематограф и МХАТ почти ровесники. По ходу исторического развития искусство кино, может быть, не всегда достаточно ясно осознавало, в какой мере судьба художественного реализма, связанная с опытом этого театра, была его собственной судьбой. Сегодня, задним числом, как-то особенно отчетливо понимаешь, чем наше молодое киноискусство было обязано Художественному театру. Значение это, конечно же, не может быть исчерпано перечнем имен великих и замечательных «художественников», много и плодотворно работавших в кино. Сценический реализм, завоеванный Станиславским для театра, оказался очень близким и родственным природе нового искусства. Без искусства подлинной, высокой правды, которое утвердил МХАТ, был бы немыслим современный экран, немыслимо творчество подлинно правдивого реалистического киноактера.

Для меня юбилей МХАТа особенно волнующ и радостен. Ведь мои первые шаги в искусстве были связаны со сценой Художественного театра. Мне посчастливилось работать с легендарными сегодня Москвиным, Качаловым, Тархановым, Хмелевым, Тарасовой, Ливановым. Это была пора не только огромных творческих впечатлений, но и замечательная школа профессионализма. МХАТ учил возвышенной жизни в искусстве, самоотверженному, беспредельному служению ему.

Прошло 75 лет с того момента, когда впервые поднялся занавес Художественного театра и прозвучала первая реплика в первом спектакле. Дело, начатое Станиславским и Немировичем-Данченко, оказалось надежным. Оно росло, развивалось, питая живительными соками творческой правды все новых и новых художников.

Искать можно в любых направлениях. Но при этом надо обязательно ощущать почву под ногами, чувствовать о с н о в у. Фундамент, заложенный Станиславским, правдивость и глубина чувств, которым он всегда учил, навсегда останутся обязательными для нас, актеров. Отстаивать принципы Станиславского, развивать его учение, значит бороться за искусство подлинно реалистическое, за искусство, шагающее в ногу с веком. Его заветы не могут устареть, как не может устареть потребность художника в совершенствовании, как не может иссякнуть, ослабеть стремление доставлять людям радость творчеством, правдиво запечатлеть в искусстве образ нашего современника.



новые фильмы

«Зима и весна сорок пятого»

«И тогда я сказал — нет»

«Случайный адрес»

«Винни Пух и день забот»

«Заветная мечта»

«Печки-лавочки»

«Протазанов»

Во имя победы и мира

Конст. Славин

«Зима и весна сорок пятого». Сценарий С. Ждановой, Д. Фирсовой. Режиссер Д. Фирсова. Оператор комбинированных съемок Ю. Кочергин. Центральная студия телевидения, творческое объединение «Экран», 1972.

1. Что за фактом

Многосерийный документальный фильм! Кажется, это первая ласточка на небосклоне нашей юной телевизионной кинодокументалистики, если принять за точку отсчета новое, теперь уже «хроникальное» прикосновение к области «серийных» фильмов. Пока что на моей памяти двухсерийная документальная лента «Туманы Британии» и серия отдельных фильмов из цикла «Летопись полувека», сделанных разными авторами и режиссерами.

Итак, перед нами хроника — и четыре полнометражных серии! Четыре... Можно ли выдержать час хроники? — вопрошал когда-то Маяковский.

Однако же хроника не испугала пытливых и целеустремленных документалистов, причем, можно сказать, дебютантов в этом жанре. Более того, она привлекла их своими неожиданными возможностями. И не столько в плане «фабуляризации» документа, сколько скрытыми в нем, воистину драматическими обстоятельствами, поворотами. И по существу явлений, и по интриге, и по масштабу охватываемых событий. А события эти, надо отметить,— эпохального порядка. Ведь речь идет о последнем — сорок пятом годе минувшей войны, чуть ли не о каждом его дне и часе... О каждом шаге истории, так или иначе обращенной к новым временам, к судьбам послевоенного мира, к будущему.

Таков замах!

А утверждают, что первая ласточка не делает весны! Между тем перед нами многотрудная, многоплановая и во всех отношениях большая работа (не только потому, что в ней четыре серии), проделанная С. Ждановой и Д. Фирсовой. И это, бесспорно, серьезное, примечательное и творчески перспективное явление в обширном ряду историко-документальных лент с четким исследовательским подходом и нескрываемым публицистическим пафосом.

Герой — документ... Старый кинокадр — выцветший, с крупным зерном, испещренный «звездами», но от этого еще более волнующий. И в одном строю с ним — фотография, днев-



«Зима и весна сорок пятого»

никовая запись, подчас мимолетный факт, скажем, выдержка из солдатского письма... Для меня такого рода хроника — синоним обратной связи. Поставленная в определенный смысловой ряд, она врывается в другое время, в новый строй жизни, чувств, страстей, борений и внезапно обнажает истину.

Мне кажется, что главная черта настойчивых документальных изысканий авторов заключена в их многотрудной разработке и обработке военных хроник, литературных, мемуарных, эпистолярных и архивно-канцелярских показаний. (Канцелярские материалы — это приказы, директивы, протоколы и другая «некиногеничная» материя.) Но как все-таки эти материалы играют!.. И как часто мы в стремлении «возвысить», художественно что ли оформить, обогатить документ незаметно для себя размываем его суть, исподволь ломаем факт, достойный иной кинематографической доли.

Авторы «Зимы и весны сорок пятого» относятся к документу с величайшим почтением, умеют — в неожиданной аналогии, броском сопоставлении — извлечь из него впечатляющую эмоцию, что называется, внутренний голос.

Вот один из примеров выразительного, в полном смысле художественно-публицистического, без каких-либо украшательских добавок использования реального жизненного факта, когда-то запечатленного на пленку.

Наши войска освобождают Варшаву, очищают от фашистской нечисти польскую землю. Мы видим доблесть советских воинов, разруху, страдание, и авторам есть что сказать от себя. Но от себя они вроде бы и ничего не говорят, предоставляя слово документу. Они приводят выдержку из решения общего собрания жителей польской деревни Герасимовичи, сильнее которой едва ли что-либо скажешь: «Учителям каждый год начинать первый урок с рассказа о советских воинах, чьей кровью для польских детей добыто право на счастье и свободу. Пусть послушают дети рассказ стоя... Пусть их понимание жизни начнется с мысли о братстве польского и русского народов...»

Фильм широк, объемен по ключевым тематическим тропам. Он проблемен и конфликтен чуть ли не в каждом своем узле и тем самым строго соотносится с непростой, с нелегкой правдой исторического процесса, суть которого укладывается в конечную формулу:

антигитлеровская коалиция выстояла и победила. Несмотря ни на что! Несмотря на хитроумные и вероломные происки мировой реакции. Несмотря на дипломатию с двойным дном. Несмотря на тайные махинации и закулисные интриги матерых антисоветчиков и антикоммунистов.

...Идет война. Приближается к своему неотвратимому, логическому финалу. Чудовищный механизм гитлеровского вермахта катится к гибельной пропасти. Человечество ждет не дождется конца войны, заключительного, бесповоротного крушения третьего рейха и в радужных снах уже видит ясное небо над головой, жизнь, полную созидательных помыслов и светлых надежд. Жизнь без войн, без фюреров и газовых печей, ведь история преподала народам такой жестокий и страшный урок!.. Но — факты сильнее грез. Еще не отгремели последние залпы второй мировой войны, а кто-то из наших союзников уже делает ставку на недобитых нацистов, и в объятую кровавым туманом почву заносится злое семя антикоммунизма. В кадре бои — тяжелые, горькие, бескомпромиссные... Наши войска раньше назначенного срока предпринимают мощное наступление, чтобы, отвлекая на себя противника, помочь союзникам, терпящим поражение в Арденнах. Мы ведем кровопролитные сражения с отчаянно защищающимся, яростным врагом... А там — на Западе — уже не прочь вступить в переговоры о сепаратном мире. Там с гитлеровцами обмениваются военнопленными — возвращают им здоровых, сильных, вымуштрованных парней, которых, конечно же, немедленно бросят на Восточный фронт... Там воюют с коварным расчетом на полное опустошение одних районов Германии и делают все, чтобы в других сохранить промышленность для капиталистических концернов и трестов.

Все это — факты. Это — кинодокументы, снятые нами. Это — военная кинохроника американцев, англичан и самих гитлеровцев... Неоспоримые фотоматериалы, неумолимые свидетельства военных историков, обозревателей, журналистов, государственных и политических деятелей... Наконец, дела, поступки и слова лидеров союзнических держав — Черчилля, Рузвельта, Трумэна, Эйзенхауэра, Монтгомери... Живые наблюдения публицистов типа Ральфа Ингерсолла, военные мемуары и высказывания политиков, отвратительное суесловие фашистских и фа-

«Зима и весна сорок пятого»



шиствующих пропагандистов, домыслы, сомнения, сожаления, подозрения — все здесь сплелось в единый и, надо заметить, острейший по своим коллизиям сюжет, которому может позавидовать иной игровой, лихо закрученный боевик.

А за всем этим — процессы классового порядка. Неразрешимая дилемма, перед которой встали «западные государственные мужи»,— как разбить нацизм, но в то же время не способствовать росту влияния Советского Союза в Европе.

Путь авторских размышлений и сопоставлений недвусмыслен, несложен и вроде бы намеренно прям. Наверное, в этой намеренности есть известные издержки, но выигрыша куда больше. Вот пример типичного для картины стыка. Развалины Варшавы даны через острые — в настроении — подробности. Скульптурное изображение распятого на кресте Христа. Его голова отбита; он разрушен, повержен на землю. И сразу же — кадры «пристрелочной миссии» шведского графа Бернадотта в Берлин: прощупываются возможности сепаратных переговоров Гиммлера с англо-американцами. Вот на фотоснимке сам Бернадотт с Гиммлером. И цитата из бернадоттовской записи: «Гиммлер сказал мне: «Если немецкий Восточный фронт рухнет, у Европы не будет будущего...» Подумать только, кто озабочен судьбами Европы!.. А не отсюда ли тянется ниточка к нынешним противникам европейской безопасности и сотрудничества, к апологетам реванша и скомпрометировавшей себя политики «отбрасывания коммунизма»!..



«Зима и весна сорок пятого»

Старые документы наталкивают на новые аналогии — в этом их обратная связь.

...Мы ведем тяжелые бои на Балатоне, в Восточной Пруссии, продвигаемся к Берлину, освобождаем Венгрию, Австрию... А глава американской разведки Даллес «флиртует» с посланцем Гиммлера... Да ведь Даллес — член правления банкирского дома Шредеров, и, несмотря на то, что США находятся в состоянии войны с Германией, он не прерывает контактов со своим немецким партнером. С тем самым, что заведует фондом, финансирующим строительство гиммлеровских лагерей смерти! И не отсюда ли идет тропа к сегодняшним магнатам военно-промышленного комплекса, которым не по нутру разрядка международной напряженности, притягательная для всех честных сердец Программа мира, выдвинутая нашей страной?

Старые документы наводят на мысль о новых веяниях в политике.

Вот кадры смерти и похорон тридцать первого американского президента Франклина Рузвельта — они оставляют сильное впечатление. Американцы искренне переживают, плачут... За этими чувствами не только скорбь, но тревога о долгом и прочном мире. А меж тем в Вашингтоне уже хоронят политику покойного президента, поговаривают о новой войне. Но с кем?!.. Сегодня, когда Америка, несмотря на глухое ворчание разного рода «ястребов», возвращается к политике мирного сосуществования, старая хроника «Зимы и весны сорок пятого» обретает и в этом контексте необычайно красноречивое и посвоему актуальное звучание.

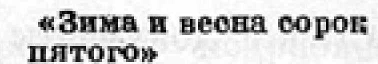
Такова сила фактов. Сосредоточенные на одном событийном плацдарме, они не только не сужают картину живой действительности, а делают ее более емкой, собранной и напряженной. Сквозь дни и месяцы сорок пятого просвечивают надежды и тревоги иных времен — и отшумевших и наступающих. По сюжетной концепции фильма, они словно впадают корнями в жаркое горнило последних схваток с фашистской гидрой, сражений, что оживают на экране во всей своей жестокой, неприкрашенной и грозной простоте.

2. История дает интервью

Фашизм — величайшая трагедия нашего века. Не трудно представить себе, что в картине о решающих схватках с гитлеровской Германией его зловещему облику уделено немало места. В этом смысле подлинной кульминации достигает третья, самая, пожалуй, напряженная серия телефильма, где фазы последней берлинской битвы прорезаны острейшими ретроспекциями — каскадом безумных, с позиции нормального мышления, хроник и документов о каннибальских заповедях нацизма, о полном крахе элементарных моральных норм и ценностей — всего человеческого, — о крахе, в конечном счете приведшем к крушению самой нацистской догмы и империи.

Да, мы многое видели, слышали и пережили из того, что показывают и что рассказывают создатели «Зимы и весны сорок пятого». В контексте нашего телефильма агония гитлеризма выступает как прямой и закономерный итог необъятных империалистических претензий фашистской Германии, необузданного культа войны и насилия. Война сделала из немца не «сверхчеловека», как планировал фюрер, она сделала из него поначалу зверя, а потом и вовсе одичавшее, пресмыкающееся существо в образе и подобии человека. Какой наглядный для всех поборников агрессии урок: вот оно — это мерзкое, жалкое существо мародерствует на берлинских развалинах!..

Теледокументалисты размышляют о причинах и следствиях, вникают в суть нацистской доктрины, вновь и вновь рассматривают события и мотивы беспримерного падения «нравственного градуса» в масштабе, можно сказать, целого государства. Тут и торжество злобствующего мещанства, и парадокс антикультуры, и фантастическое самообольщение, подменившее и веру, и силу, и интеллект. И тупая привычка к демагогическому лозунгу, не изменившая гитлеровцам даже в самые критические минуты. Смотрите — немцы десятками, сотнями сдаются в плен, но... на фоне кричащих слов: «Мы не капитулируем!», «Мы за тотальную войну!» Они безнадежно проигрывают, а с чего все начиналось?..



«Зима и весна сорок пятого»

*В*от примеры из фашистского цитатника: «Политика мира опасна, она ведет народ к слабости!», «Помни и выполняй! Ты должен только действовать!» Потому-то они не думали, а только шагали, попирая страны, народы, жизни, и это хорошо видно из фильма. Экран убедительно показывает, что значит «действовать» в духе тотальной агрессии. Это значит убивать, грабить; изо дня в день учить свой народ войне.

В разных коллизиях, но почти все время в фильме сталкиваются два потока: бои в Берлине накануне победы и кадры первых дней войны, развязанной Гитлером. Победный марш вермахта по Европе — и позорное крушение фашистской столицы. Белые флаги, поднятые капитулирующими нацистами,— и их официальные догматы: «Война предохраняет народы от гниения!», «Война — сущность жизненной борьбы человека!», «Прав тот, кто побеждает!»

Архаично ли это напоминание? Едва ли... Да, фашизм — и драма, и позор, и какой-то уродливый зигзаг человеческой истории, это обязательно нужно понять, осознать, объяснить. Современная документальная кинопублицистика, отдающая себя этому делу, продолжает сражение с нацистской идеологией, с проповедью агрессии и захватнических войн. Картина «Зима и весна сорок пятого» еще раз доказывает: такая публицистика всегда злободневна. Что греха таить! Казалось, что вместе с последними залпами второй мировой войны фашизм уйдет в небытие, улетучится, как удушливый газ. А он существует, живет, то принимая окраску расистского произвола, то скрываясь за националистической демагогией, то проявляя себя в новых империалистических притязаниях. И я понимаю авторов телефильма в их беспокойном посыле осмыслить сущность фашизма как тему ответственности людей за прошлое

и настоящее, за правду наших дней. Я принимаю их доводы и тогда, когда они цитируют предсмертные строки из писем немецких антифашистов, слова обращения Коммунистической партии Германии о том, что из уроков прошлого в народе рождается новое сознание, и, наконец, приводят признание мальчишки из «гитлерюгенда»: «Если я научился что-либо ненавидеть, так это войну».

Это злободневно еще и потому, что теперь на Западе вновь вспыхнула «мода» на Гитлера. Фюрер снова мелькает на страницах газет и журналов, однако теперь его стараются обелить, сделать чуть ли не «добрым», «заботливым» радетелем немецкой нации! А в картине он утверждает, что если проиграна война, то погибает и народ. То есть без малейшего колебания, он готов был отправить на тот свет 70 миллионов своих соотечественников, лишь бы они не отвернулись от него и его «идеи».

Д. Фирсовой, С. Ждановой и их помощникам пришлось переворошить целую гору материала — и снятого на пленке, и печатного, и рисованного... Я видел лишь часть их рабочего — исходного материала; тома записей и выдержек, бесчисленные карты, схемы, почасовые графики буквально каждого дня незабываемого сорок пятого до самого светлого дня Победы и чуть дальше. Не видная зрителю предшествующая фильму документально-исследовательская работа — святая святых исторической кинодокументалистики — выводит в конечном счете на экран и сценарное решение, и монтажный строй, и словесный ряд. Но материал может и связать авторов, захлестнуть, подавить. И в данном случае он в чем-то перерос структурные рамки фильма, где-то выплеснулся через край, особенно в своей речевой части, заметно перегруженной цитатами. Несмотря на свою многозначность, авторский текст в результате сливается в единый и вполне целеустремленный комментарий. Но когда авторы, прилежно цитируя источник, отрываются от зрительного материала, они нарушают полифонический строй кинорассказа и невольно выходят на две самостоятельные колеи. И все-таки я хочу подчеркнуть: сам метод строго документального комментария, насыщенного и важной информацией, и иронией, и эмоцией, мне очень импонирует. К приятному удивлению, он

«Зима и весна сорок пятого»



с лихвой искупает полное отсутствие синхронных интервью, столь привычных для нас и ставших почти обязательными в телевизионных документальных фильмах, хотя за высказываниями, приведенными в закадровом тексте, порой стоят еще живущие среди нас интересные и умные собеседники. Представляю, как велик был соблазн включить синхронную камеру! Но обошлись без нее и, думается, без ущерба для фильма. Взыскательно отобранные исторические свидетельства, наблюдения современников, собранные в один контекст малоизвестные широкой публике воспоминания и оценки участников важнейших событий тех грозных лет, вместе с подлинной, непосредственной атмосферой визуальных хроник говорят о многом. Рождается впечатление, что интервью дает сама история.

3. Вот солдаты идут

Образ фильма был бы далеко неполным, если бы я не сказал о главном его герое. О том, кто спас народы Европы от порабощения. О том, кто вынес на своих плечах все беды и тяготы войны. О том, кто сокрушил фашизм в самом его логове... О нашем советском солдате — бесстрашном, самоотверженном сильном воине, добром человеке, славном и великодушном бойце и труженике. Не помнящем зла, не знающем страха и упрека. Да, именно так он выглядит в фильме — наш великий солдат Победы, в неизменно волнующих, неповторимых по своей душевности кинодокументах. И когда он ведет бой, когда спасает раненого товарища и хоронит друга, когда отдыхает и пишет письмо домой, когда протягивает руку помощи немецкому ребенку и помогает чужим людям пахать землю... И когда после долгой мучительной разлуки обнимает близких...

Может быть, даже не нужно было в фильме так прямо говорить о самом трудном, непоправимо горестном, необратимом: «И накануне Победы кто-то должен был погибнуть, как в первый день Бреста». Это видишь не только глазами, ощущаешь всем сердцем. Каждый день бой и каждый час смерть. Когда позади Сталинград, Москва, Белоруссия, Польша... Когда до Берлина уже считанные километры. Когда до знамени Победы над рейхстагом — часы и минуты. И когда перед нашим солдатом желанный час Победы, час мира!.. Он живет им, он гибнет ради него и в короткие минуты затишья между боями записывает в своем дневнике: «Когда я смотрю на пашню, у меня появляется неудержимое желание во весь рост открыто стоять среди поля и работать, отдавая ему все силы».

Долгими, тяжкими дорогами шли рядовые солдаты и знаменитые полководцы, такие, как Жуков, Конев, Рокоссовский, Толбухин, Чуйков... Прослеживая их ратный путь, их подвиг, документальный экран высвечивает главную мысль, имеющую отношение к нравственной сути нашей победы, к тому, что делает объяснимым презрение к смерти, к жестокостям войны да и к самой войне в углюдочном понимании «сверхчеловеков». Скорее закончить войну, смести с лица земли фашизм, вернуть людям веру в себя, в человека, в человеческое — вот что для наших воинов значило это сладкое слово «победа». Бессонный их воинский труд, их помыслы, чаяния — за тем пределом мечтаний, где нет ни пожарищ, ни крови, где нет ни рабов, ни хозяев, где детскому взору не прививают «блеск хищного зверя», где люди, вызволенные из неволи, строят свободную новую жизнь. Не в этом ли всепобеждающая сила нашей коммунистической нравственности!.. И не потому ли так сильно, так волнующе выглядят кадры, когда солдаты на клочках бумаги пишут заявления о приеме в партию. В ночь на 16 апреля 1945 года, перед самым штурмом Берлина, в партийные органы стрелковых и артиллерийских частей 1-го Белорусского фронта поступило больше двух тысяч заявлений о приеме в партию. Коммунисты получили партийное задание — первыми подняться в атаку.

...Мы ведем нелегкие бои за Будапешт. И делаем все возможное, чтобы сохранить город, уберечь от разрушений памятники,

спасти мирных жителей. «Из этих соображений,— свидетельствует Маршал Советского Союза Захаров,— советские войска почти не применяли бомбардировочной авиации». Опираясь на американские источники, авторы телефильма напоминают, что не имеющая никакого военного значения бомбардировка Дрездена стоила жизни 135 тысячам мирных жителей: на 50 тысяч больше, чем атомная бомбардировка Хиросимы!

И еще документы. У наших воинов была острая тревога за Прагу — немцы могли ее разрушить, безжалостно уничтожить многих и многих пражан. Но русские солдаты вовремя пришли на помощь своим братьям, и мы видим, с каким ликованием их встречает освобожденная Прага.

Исторический кадр, политический документ, личное свидетельство — как много они говорят о благородной освободительной миссии советского воина! Вот выдержка из солдатского письма: «Наш путь на родину только один — через Берлин...» И вот он в поверженном Берлине — наш героический солдат. Скоро домой, но дома-то, возможно, и нет — у многих потеряны семьи, сожжены хаты, и возвращаться нужно, как в знаменитой песне Михаила Исаковского, на пепелище... Но наш солдат говорит с экрана: «Мы не мстим немецкому народу, а хотим помочь

«Зима и весна сорок пятого»





«Зима и весна сорок пятого»

ему сбросить с себя это кровожадное чудовище — фашизм».

Девятое мая... День Победы. Первый день мира... А в Праге хоронят советских воинов, сложивших свои головы именно в этот светлый и радостный день.

Для людей семидесятых годов нашего века, и прошедших войну и впервые узнавших ее на экране, бессмертный подвиг советского воина — не только гордое, взволнованное воспоминание, но и сильнейший аргумент в споре с идеологическими противниками в деле идейно-воспитательного воздействия на умы и сердца людей и прежде всего молодого поколения, только что вступающего в жизнь.

А какое глубокое впечатление производит картина на тех, кто сегодня проходит службу в рядах Советской Армии! Не так давно газета «Красная Звезда» сообщила, что Министерство обороны СССР заказало необходимое количество копий «Зимы и весны сорок пятого» для показа всему личному составу наших войск.

Каждый календарный день «Зимы и весны сорок пятого» — и гул неумолчных боев, и боль невозвратных утрат, и шаг всемогущей весны. Она как бы олицетворяет пленительный образ нашей победы. Какие пронзительные кадры предшествуют показу наступления на Берлин!.. Панорама с цветущих деревьев на танки... С пушки снимаются маскировочные ветки, а на ветках — набухшие почки... Наше орудие стоит среди белопенных яблонь... Весна сорок пятого невольно ассоциируется с образом советского воина, несущего людям свободу, мир, счастье... Но какой ценой! Вот проносят раненого через цветущий сад...

4. Время и память

С экрана прозвучала фраза из арсенала гитлеровских пропагандистов: «Единственный урок, который можно извлечь из истории, состоит в том, чтобы забыть его». Ну что ж. У этой «истины» и сейчас найдутся приверженцы: кому-то обязательно нужно, жизненно необходимо многое забыть!.. Но как поступить с документами, книгами, фильмами?! Не зря ведь «Зима и весна сорок пятого» да и другие историко-документальные ленты воссоздают реальную летопись эпохи, как бы говоря, что время бессильно перед памятью. Мы копаем в прошлом, чтобы не просто напомнить о чем-то, а предостеречь, сделать указание на будущее — и не только показать события, а наполнить их живым, сегодняшним чувством и современным содержанием. Отсюда и публицистика — особая драма фактов. У нее неопровержимые доказательства и целый вихрь свидетельств. Портретных: вот женщина — Маргарита Гербель. Мать... Один из ее сыновей казнил Зою Космодемьянскую, другой служил охранником в Майданеке... Вот микроочерк, напоминающий известный польский фильм «Осмотр на месте». Граждане одного немецкого городка осматривают только что освобожденный союзниками концлагерь — крематорий, орудия пыток, сожженные трупы... Некоторые в откровенном ужасе, другие невозмутимы: они и раньше знали, что здесь делается, да и сами приложили к этому руку. А сейчас, в 70-х годах двадцатого столетия находятся писаки, которые без зазрения совести утверждают, будто большинство зверств, в которых обвиняют нацистов, «выдумано от начала до конца».

Кажется, что создатели телекартины с пристальным беспокойством всматриваются в лица немецких граждан, словно просыпающихся после жуткого сна. Вопросы... Вопросы... Вопросы... Пробуждающаяся совесть?.. Будут ли они считать себя ответственными за то, что произошло в их стране?.. Надолго ли хватит их памяти? Ответ был дан еще тогда, когда компартия Германии заявила, что народ еще никогда не погибал в результате свержения преступных правительств. Ответ дает судьба Германской Демократической Республики — первого на немецкой земле социалистического государства рабочих и крестьян.

Вот на какие раздумья наводит наш первый многосерийный документальный телефильм. Еще и еще раз мы с гордостью и волнением узнали о том, что правда правого дела одолела фальшь, лицемерие, косность и козни наших недругов и злобствующих интриганов. О том, что память людская сильнее времени. И о том, как сражались, умирали и побеждали герои Великой Отечественной. Во имя победы и мира. Во имя жизни и счастья грядущих поколений.

Публикуя рецензии на фильмы «И тогда я сказал — нет», «Случайный адрес», «Винни Пух и день забот», «Заветная мечта», мы продолжаем тот разговор о детском кинематографе, который велся уже на страницах журнала на протяжении нескольких номеров.

Чтоб быть мужчиной...

Т. Иванова

«И тогда я сказал — нет». Сценарий Р. Ибрагимбекова. Постановка П. Арсенова. Оператор М. Якович. Художник М. Емельянов. Композитор Е. Крылатов. Звукооператор В. Вольский. Центральная киностудия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1973.

«Странно читать свой дневник, написанный в детстве. Многое, чему не придавал значения, возникает в памяти отчетливо, остро, а другие, может быть, более важные события, почему-то помнятся смутно... Да, грустно читать свой детский дневник». Так закадровым текстом «от автора» с самого начала задана интонация и форма фильма «И тогда я сказал — нет», поставленного режиссером П. Арсеновым по сценарию Р. Ибрагимбекова.

В его основу положена повесть Р. Ибрагимбекова «Забытый август» — рассказ об авгу-



«И тогда я сказал — нет». Ленька — Саша Осипов, Элик — Рифат Мусин

сте 45-го года, о неприкаянных и, по существу, безнадзорных мальчишках первого послевоенного лета, о подростках, взрослевших без отцов, на пустыре южного тылового города усваивающих первую азбуку жизни.

Главным героям картины не больше пятнадцати-шестнадцати лет. И, может быть, первое, чем обратит на себя внимание фильм — это серьезность работы режиссера с исполнителями, безошибочность в выборе типажа. Постановщик ищет и находит живые характеры, он раскрывает сложную психологию, игру страстей, тончайшие движения души. И ни один из характеров не забывается. Они выстраиваются в памяти во всем многообразии типов и лиц, накрепко связанные силами взаимопритяжений и взаимоотталкиваний.

Неля. «Почему я так люблю Нелю?»— записано в детском дневнике. В ней, строгой и чинной, появляющейся со школьным учебником в руках — бездна женского коварства, женского тщеславия, женского непостоянства, женской слабости, женской податливости на лесть. И аккуратно разглаженное платьице, и белые детские носочки, и детская белая шейка — все только подчеркивает своим контрастом «опасность», «неверность», «двуличие» той женской сущности, которая столь явственно в ней живет. Школьное платьице, как бы ни было оно нарядно, давно уже ею отвергнуто и осуждено, заменено в помыслах — да и в жизни, при первой возможности — на томное кимоно, наряд, приличествующий красивой и взрослой женщине. Она примеряет его еще только в отсутствие матери, еще только украдкой. Примеряет его, примеряется к нему — как к будущим пестронарядным крыльям, которые понесут ее к новым женским успехам. Это характер, отделанный с почти ювелирной филигранностью. В нем есть и смешное, и трогательное, и горькое, и ранящее. В нем девчоночье простодушие спорит с неожиданной ранней «искушенностью», желание быть справедливой замутнено грубоватым практицизмом, прямолинейной трезвостью чувств. Это — «О, женщины, ничтожество — вам имя», выкрикнутое четырнадцатилетним влюбленным мальчиком. Но обличающий пафос выкрика самортизирован давностью лет, смягчен улыбкой взрослого человека, давно пережившего боль утраты.

Аркан. Фигура, стоящая особняком, уста-

новившая между собой и прочими внушительную дистанцию. Поплевывающий сквозь зубы, с шелухой подсолнуха на губе, с косой челкой и кепочкой, надетой набок. Фигура, наводящая трепет. Аркан, признанный полновластным диктатором в среде, в которой он беспрепятственно и безжалостно верховодит. Секрет его власти — в страхе, который он сумел посеять вокруг себя, в тяжелом кулаке, в грубости, непривычной для мальчиков «из интеллигентных семей», в легенде, его окружающей. В его непобедимости и безнаказанности. В безнаказанности действительной или иллюзорной?

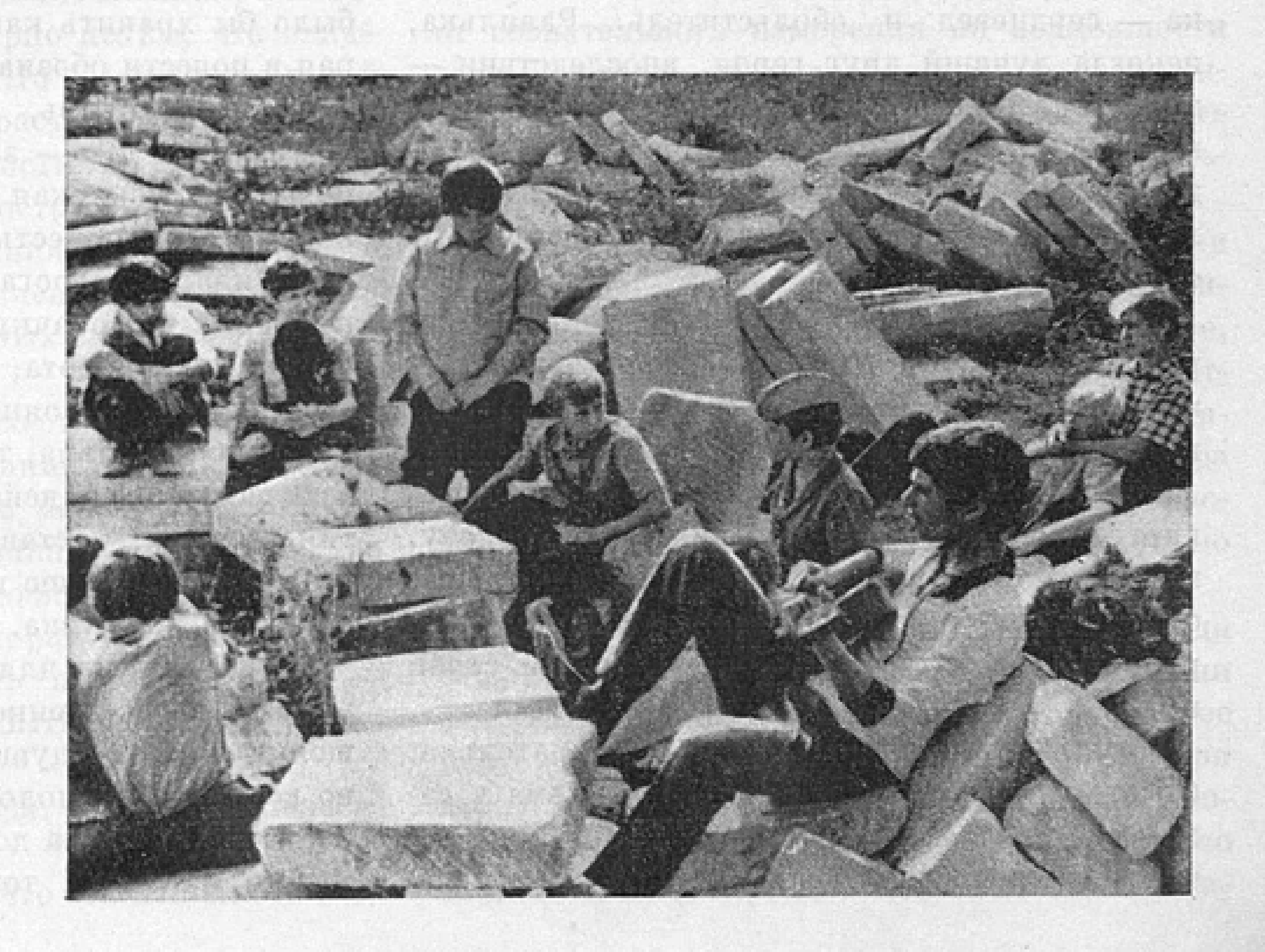
В ответе на этот вопрос — центральная нравственная проблема фильма.

Хорек. Малолетний подлец, безбедно процветающий под защитной сенью подлеца более крупного полета. Востроносенький, с прячущимся, убегающим взглядом. Легко наглеющий, быстро трусящий. Уже научившийся ловко жонглировать фразами, скрывать неприглядную истину за сетью красивых слов, ускользать, увертываться, лавировать. Страшноватенькая фигура, несмотря на свои неполные пятнадцать лет. Сознательно и расчетливо Хорек сделал свою жизненную ставку на силу, рядом с которой можно с успехом паразитировать.

Достаточно, например, вспомнить, как ведет он себя, столкнувшись с противодействием, с непокорностью: «А ты повтори это завтра, а ты повтори это при всех...» «Завтра» — это значит при Аркане. И «при всех» — это значит при Аркане. Он сам это понимает, и противник его это понимает. Но вполне сформировавшийся провокатор, Хорек нарочно подначивает его на бунт в присутствии самого главаря.

Костя Рудаков, «сын полка». В нем главное то, что он «другой». Словно существует он в совсем ином измерении, чем все эти мальчишки, одичавшие от безотцовщины, от вечной занятости и озабоченности матерей, изнывающие от собственной разболтанности, попавшие в плен чужой, недоброй силы и пугающих фетишей...

Маленький, всегда подтянутый, ладный, с медалью на гимнастерке. По годам вроде бы никак не могущий быть солдатом, а все-таки солдат — «сын полка». С малярной кистью и ведром шагающий по дороге. Несует-



«И тогда я сказал — нет». Кадр из фильма

но и деловито оборудующий свой дом. А дом его — без лишних вещей, всего лишь солдатская койка да вещмешок на полу, в углу. Да зеркальце на стене — не для того чтоб глазеть на себя часами, а чтобы, мельком взглянув, выровнять автоматически отработанным солдатским жестом красную звездочку на пилотке. И уже неважно: был ли он на войне разведчиком или связистом, сколько раз переходил линию фронта и сколько раз рисковал собою... Важно, что он солдат. Человек с жизненными якорями, и ничто, кажется, не сравнится с надежностью, с устойчивостью этих якорей. За его спиной — его часть, его старшина, его командир, демобилизовавший его по закону, а все же оставивший его на полном армейском довольствии. И хотя, кроме усатого старшины на экране не видно никого из фронтовых друзей Кости Рудакова — только фотографии на выбеленной стене, все они, «весь полк» — рядом с «сыном полка».

А вокруг этих четверых — поодаль или в ближайшем их окружении — множество разных мальчишеских лиц.

Трусишка Леня Кравцов, безответная жертва Хорька, раз и навсегда капитулировавшая перед ним жертва собственной слабости. Юрка — сердцевед и обольститель. Равилька, некогда лучший друг героя, впоследствии — друг, навсегда им потерянный. И, наконец, герой фильма Элик, тот, от лица которого ведется рассказ, тот самый, кто почти тридцать лет спустя взялся перечитать свой давний детский дневник...

Мальчишки, выросшие в годы войны. Подростки сорок пятого года. «Гитлер капут» — жирно выведено на заборе пустыря, где и развернутся все драматические события фильма...

Здесь, очевидно, приходит время сравнить картину с повестью, положенной в ее основу, потому что сравнение обнаружит неслучайные отступления от текста повести, которые намеренно переводят фильм в иной, новый строй и ключ.

Память прихотлива, память избирательна. Об этом предупреждают авторы фильма в самом его начале: память может хранить незначущую мелочь, память может упустить гораздо более существенное... Но в избирательности «памяти фильма» есть своя система и последовательность. В отличие от «памяти повести» она почти не фиксирует бытовых подробностей. Не дает их совокупности, из которой могла бы сложиться полная и подробная картина первого послевоенного лета.

Повесть то и дело напоминала о скудости быта, о нехватках, о недоедании. Сундук, неумело сколоченный матерью героя; пельмени, украденные у бабушки Равиля; яичный порошок, который, дорвавшись до него, мальчишки едят жадно, горстями; бутерброд, намазанный смальцем,— все это входит в повесть существенными деталями. Этого нет, почти нет в фильме. Комнаты в доме героя — это прежде всего, главным образом — «комнаты детства». «Дедушкино канапе» для них характернее, чем для временных нужд сколоченный сундук. В них самое важное, что они — «не теперешние». Теперь не бывает таких стульев, таких туалетных столиков, таких абажуров. И наоборот, ни зеркала, ни абажура, которые бывают теперь, нет, не может быть в «комнате детства»...

На экране почти опущена и «география» происходящего, та «география», которую памяти было бы хранить как раз естественно и которая в повести обозначена с полной точностью: тут был пустырь, там — водокачка, тут — Нелин дом; там — забор, а за ним была расположена воинская часть... Вместо подробной «географии» есть неоднократно возникающий план — дорога. Дорога, соединяющая пустырь и водокачку, вполне реальная, с выбоиной у поворота, с глинистой наезженной колеей. Но постоянство в повторениях одного и того же плана, то, что именно он выбран в качестве места действия всех главных событий фильма, заставляет думать, что плану этому отведена еще и особая, дополнительная образная нагрузка.

И еще одного, для атмосферы повести чрезвычайно существенного, нет в фильме — ощущения жизни, идущей рядом с пустырем, но во всем противоположной миру пустыря. Нет воинской части за дощатым забором, меди духового оркестра, торжественного построения

у знамени, к которому по вызову командира поочередно подходят, четко печатая шаг, бойцы. Нет яхтклуба, вольной морской волны, ветра в парусах, загорелого толстяка за рулем белой яхты. Пусть первое можно было увидеть только сквозь узкую щель забора, пусть о втором можно было только тайком вздыхать, с независимым видом засунув руки в карманы, но и первое и второе было в жизни мальчишек повести, не забылось и через тридцать лет, играло в жизни определенную роль.

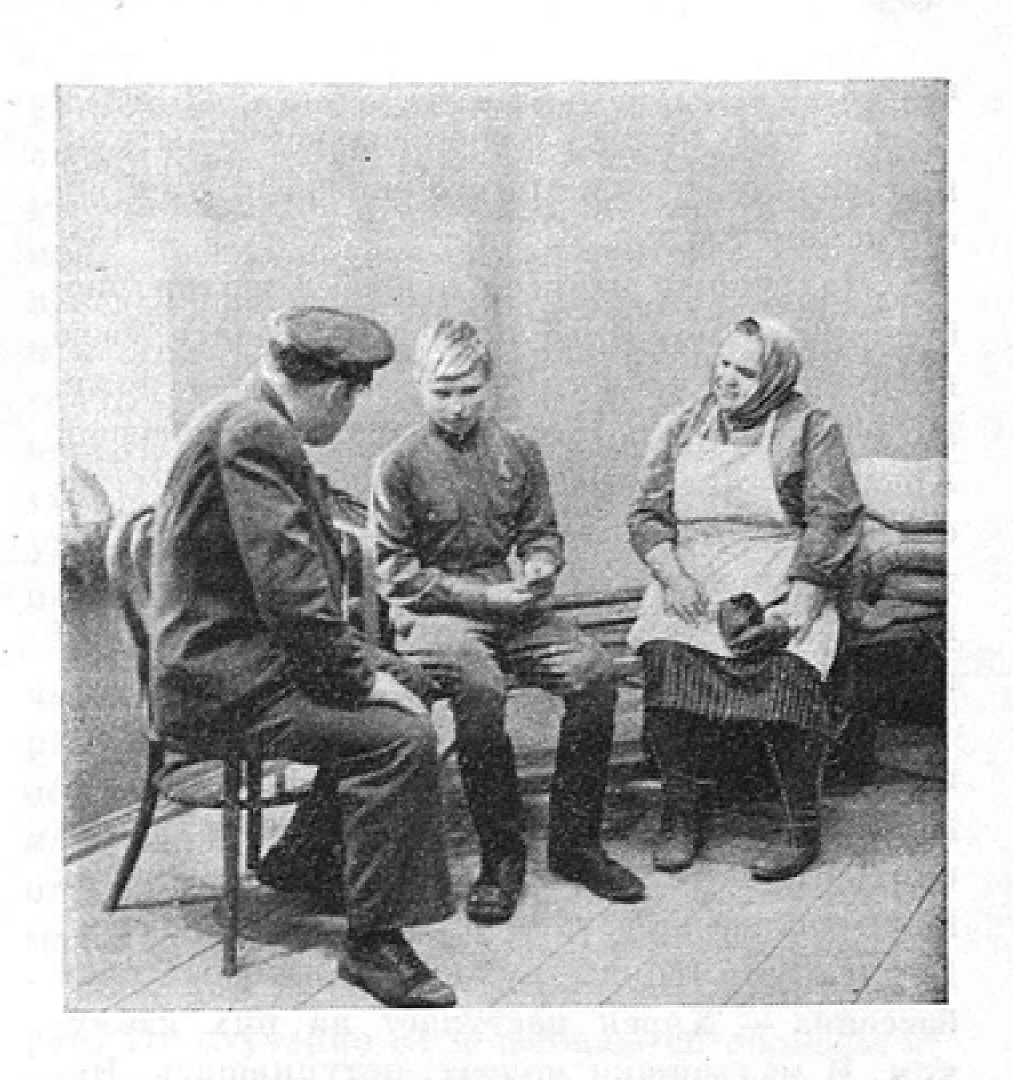
Чем вызваны эти «купюры»? Стремлением к лаконизму? Пренебрежением к бытовой подробности? Уверенностью в том, что смысл истории можно донести и «поверх» быта?

Надо отдать режиссеру должное: для уверенности в своих силах у него есть основания и право. В картине ищутся прежде всего емкие и «узловые» образные решения. Так, скромная фраза вступительного титра — «в фильме использованы советские песни военных лет» — оборачивается подлинной находкой. «Тайна», «Катюша», «Темная ночь». Утесов, Бернес, Шульженко. Всего-то три песни. Без счета исполнявшиеся и исполняющиеся по радио. Не раз включавшиеся в кинофильмы с той же примерно целью, что включены они и на этот раз. Но здесь они до такой степени «к месту», перерастают в образ такой глубины и пронзительности. В образ, за которым — неожиданная острота музыкального напоминания, напоминания, выстраивающего картину времени, составленную из множества красок и черт, полузабытых штрихов и подробностей.

В образ истинно художественный вырастают и сцены на городской танцплощадке, где еще почти нет взрослых, где мальчишки танцуют с мальчишками, а девушки с девушками, где появление смущающегося солдата — событие; танцплощадка, которая тянет к себе, невзирая на невзрачность и неуют. Иных — вспомнить. Иных — забыться. Иным, суля надежду на счастье.

Лето сорок пятого года. Первое послевоенное лето...

И все-таки, кажется, что эта неполнота под-



«И тогда я сказал — нет». Управдом — В. Смирнов, Костя — Гена Воробьев, тетя Паша — В. Телегина

робностей быта в картине идет не столько от авторской невнимательности к нему, сколько от сознательного намерения по возможности «освободиться» от подробностей, по возможности «разгрузить» картину от быта. Сделать все это во имя максимально четкого, предельно доходчивого звучания ведущей идеи.

Понимая замысел режиссера, вылившийся в определенной структуре фильма, в особенностях его стилистики, хочу, тем не менее, поставить вопрос: противоречит ли конкретность в обозначении места действия, создании его атмосферы, в отображении характера событий и окружающей жизни четкому раскрытию авторской мысли? Так ли необходимо подобное «вычленение» авторской идеи?

Вернемся к этому, как говорится, «подводя итоги», а сейчас отметим, что создатели фильма словно бы считая, что лишнее повторение не повредит, передают матери героя слова, звучащие как прямая авторская декларация: «Нельзя мириться со злом только потому, что сейчас оно тебя не ка-

сается. От трусости до подлости — один шаг».

Этой идее жестко подчинена вся конструкция фильма, и каждый его эпизод ведет к постижению той же мысли.

...Мальчишка написал первое в жизни любовное письмо. И не посмел поставить свою подпись. От робости? — да, и от нее тоже. Но ведь еще и потому, что знал: всемогущий Аркан пылает к той же девочке той же страстью. Герой почти готов был прибегнуть к грязненькому приему анонимщиков, подписавшись — «Доброжелатель». От робости или из трусости?..

...В наказание за несмелый протест, за тень протеста против диктатуры Хорька и Аркана Леню Кравцова бросают в бассейн. «Сегодня опять топили Леню Кравцова»,— появляется меланхолическая запись в дневнике героя. Цепляются Ленины руки за осклизлый край бассейна — Хорек наступает на них каблуком. И мальчишки молчат, потупившись. Некоторые делают вид, что все происходящее — невинная шутка. От трусости или от подлости?

...Собравшись с духом, герой предлагает Равилю, лучшему другу, вместе идти к Хорьку— «просить за Леню». Лучший друг отворачивается, прячет глаза, трусит... От трусости до подлости всего один шаг. Нельзя мириться со злом только потому, что сейчас оно тебя не касается.

Так, один за другим, идут дни на пустыре. За одним эпизодом фильма следует новый эпизод. До тех пор, пока не переполняется чаша мальчишеского терпения. Для этого понадобилось немалое. Герою понадобилось собрать все мужество, всю гордость, все самолюбие, чтобы вступить в драку с Арканом. Понадобилось пройти через эту драку, которая была не дракой, а беспощадным избиением. Провести ночь без сна, пятная подушку слезами и кровью из расквашенной аркановским кулаком губы. Пройти через сознание своего унижения, своего бессилия, своей беспомощности. Пройти через все это и это преодолеть.

«В этот день я понял, что Аркан должен ответить за все. За подлость Хорька, трусость Равильки, слабость Лени — за все».

И тогда герой сказал — нет.

И тогда оказалось, что в своем противостоянии Аркану герой не одинок.

И тогда оказалось, что совсем он не был так уж всесилен, что он был попросту слаб, этот самый легендарный Аркан, несовершеннолетний преступник Аркадий Резчиков...

Но за все эти открытия пришлось заплатить дорогой ценой.

Идея фильма благородна и бесспорна. Что касается ее воплощения, то форма, избранная авторами, имеет не только преимущества, но и уязвимые моменты.

Замкнутость действия в узком круге, изолированность происходящего от внешнего мира, недостаточность «воздуха» вокруг — все это, может быть, и подчеркивает замысел в его наглядности, но, безусловно, сообщает событиям фильма известную заданность, создает впечатление нарочитого нажима в их конструировании. С другой стороны, не вступает ли максимализм жестко напряженной нравственной концепции в некоторое противоречие с его интонацией, не свободной от легкой иронии над давно ушедшим детством, над давно позабытыми мальчишескими волнениями и страстями? Эта интонация приходит в фильм вместе с постоянно звучащим закадровым комментарием от лица успевшего повзрослеть, умудренного жизнью автора. Но не требовала ли авторская концепция вместо элегического —«это было когда-то, мы сами давно изменились с тех пор...» — подтекста более энергичного: это могло случиться сегодня, с нами. Не размывается ли тут «максимализм» элегией?..

Тем не менее мы увидели фильм о становлении характера. В трудных испытаниях. В терзаниях мальчишеского самолюбия. Через многие разочарования. Через необходимость преодолеть себя.

Фильм говорит о том же, о чем прекрасно сказано в стихах поэта Михаила Львова: «Чтоб быть мужчиной, мало им родиться, как для металла —мало быть рудой. А надо переплавиться, разбиться, и, как руда, пожертвовать собой».

«Для интереса»

Н. Игнатьева

«Случайный адрес». Сценарий А. Власова. Постановка И. Ветрова. Оператор А. Пищиков. Художник П. Максименко. Композитор Е. Зубцов. Звукооператор Р. Максимцов. Киевская киностудия имени А. Довженко, 1973.

Ужасно скучно выступать в роли эдакой сварливой няньки, вынужденной снова и снова журить своего подопечного: «Ну в который раз я тебе говорю!» И все-таки заботливая няня не махнет рукой на вверенного ей ребенка... Вот и критику, озабоченному судьбами кинематографа (надо ли говорить, что метафора —няня и непослушный ребенок,— употребляемая в начале этого абзаца, откровенна условна и ни в какой мере не передает истинных взаимоотношений между критиком и художником), приходится повторять не однажды сказанное, напоминать истины, вроде бы известные, и даже возвращаться к прежним адресатам своих критических укоров.

Почти одновременно в двух печатных изданиях появились информации о творчестве киевского режиссера Игоря Ветрова, где подчеркивалась верность режиссера детской, юношеской теме, современной, в частности. Что ж, стремление посвятить себя работе в такой непростой области кинематографа, как детское кино, поистине достойно похвалы, как и желание разрабатывать проблемы современности, обычно встречающее в аудитории отклик самый положительный. Но не всегда намерения, похвальные в принципе, оправдываются в конкретном воплощении.

Я уже писала о предыдущем фильме И. Ветрова «Ни дня без приключений» («Искусство кино», 1973, № 6) — писала прежде всего потому, что несостоятельность этой картины раскрывала общие беды, характерные для детского фильма сегодня, наглядно демонстрировала тот урон, который терпит искусство, когда живая многообразная действительность с ее постоянно обогащающимся содержанием, интересными, неожиданными характерами втискивается в узкое ложе заданной схемы, убивается традиционно стандартными решениями. Фильм «Ни дня без приключений», предназначенный для утверждения пионерской романтики, для того, чтобы показать нравственное, духовное преимущество энергичных, занятых увлекательным делом ребят перед их разболтанными сверстниками — «хозяевами улицы», оказался скроенным по устаревшим меркам, всего лишь иллюстрацией нехитрого авторского тезиса.

И вот новая картина И. Ветрова — «Случайный адрес», продолжающая, по словам режиссера, тему, начатую в фильме «Ни дня без приключений». Снова сходная конфликтная ситуация, только теперь уже озорство перерастает в правонарушение, а псевдоромантика приводит к участию в преступлении.

Тема как будто бы заявлена важная, острая. Не случайно ей посвящаются подвалы и трехколонники газетных страниц, она становится предметом горячих обсуждений на комсомольских собраниях, педагогических совещаниях, сессиях городских советов. Значит авторы (сценарий А. Власова) попали в точку, взявшись за пласт жизни, который требует активного вмешательства искусства и тем более самого массового — экранного. Да еще обратились в адрес юных зрителей, то есть к тем, кого и надо в первую очередь предупредить о возможной опасности, уберечь от дурного влияния, от дезорганизующих, антисоциальных воздействий «улицы».

Но хорошо известно, что верно намеченная цель сама по себе не гарантирует ее успешного достижения. Создатели «Случайного адреса» не только не попали в «яблочко», их выстрелы вообще оказались холостыми. И вот почему.

Сюжетно в фильме заключены две истории, две человеческие судьбы: ученика интерната, сироты Славы Гунько, и Женьки, сына интеллигентных, обеспеченных родителей. История Славы, в сущности, уже в первой трети картины завершает свой круг, чтобы в остальной части ленты уступить главное место Женьке, а точнее — событиям, с ним связанным. Авторы даже вынесли в экспозицию картины происшествие, которое для Славы окончилось



«Случайный адрес». Тимаков — В. Сафонов, Славка — В. Провоторов

драматически, а для Женьки, хотя и сошло благополучно, тем не менее, получило дальнейшее печальное продолжение.

Дело в том, что Слава увлекается электротехникой. И сооружает приспособление, которое открывает двери так, что не срабатывает установленная на них сигнализация. Оставим на совести авторов этот несколько странный для нормального подростка ход технической мысли, обратимся прямо к последствиям. Свое изобретение Слава задумал проверить на настоящем объекте и выбрал для этой цели соседнюю пельменную.

Сигнализация все-таки сработала, и Славка не только проиграл пари — на мороженое, ему пришлось еще держать ответ и перед судом. В результате — тюрьма, год заключения в колонии.

Снова не будем вдаваться в подробности, на сей раз юридические, и оспаривать справедливость судебного приговора (хотя нам наказание показалось все же чрезмерно строгим), попробуем увидеть необходимость драматического поворота, уготованного авторами для их героя, уяснить, какой нравственный, воспитательный смысл они хотели из его судьбы извлечь.

Что знаем мы о Славе Гунько? То, что его занимает электротехника, что по физике у него одни пятерки, что он не трус, честный парень — когда приехала милиция, не пытался убежать, а старался затушить пожар, всю вину взял на себя. Нужно ли было такого, как Слава, подвергать столь суровому испытанию? Ведь, справедливо замечает герой, «мы же не воры и не преступники какие-нибудь». Ведь проступок Гунько не имел дурных побудительных мотивов, как не было и в натуре самого мальчика причин, внушавших серьезное беспокойство, представлявших определенную общественную опасность. Значит, с точки зрения анализа характера, постановки проблемы — этот ход неоправдан, неубедителен, случаен. Однако, как мы увидим в дальнейшем, он совсем не случаен для искусственной конструкции фильма, в котором ситуации меньше всего сопряжены с характерами, с внутренними движениями и порывами героев, а обстоятельства действия, мотивы поступков таковы, что их нельзя принимать всерьез — они либо стандартны, беззащитно априорны, либо лишены жизненной логики, произвольны.

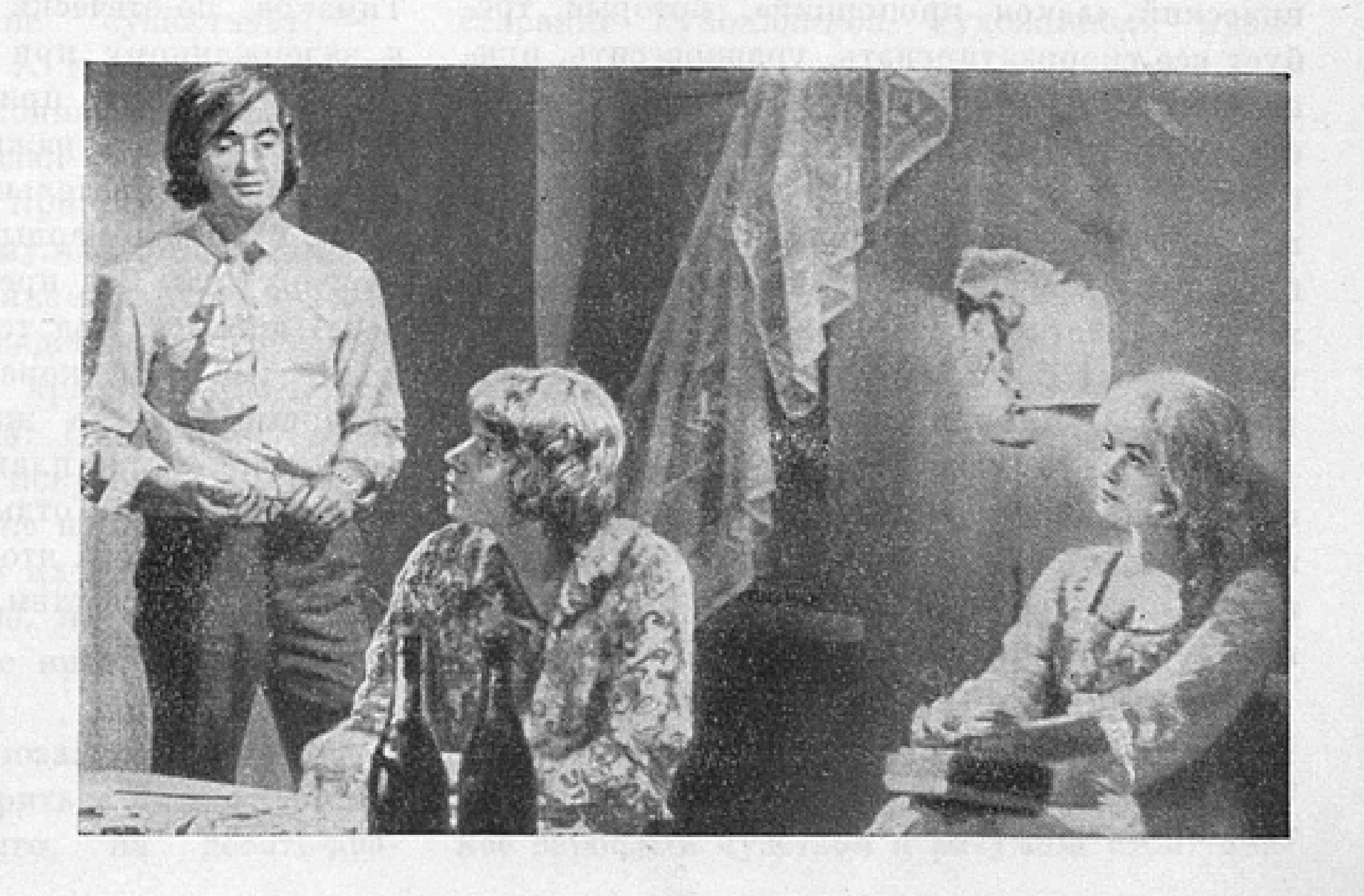
Допустим, что Слава Гунько по заслугам отбывает положенный срок в заключении; но тогда почему подполковник Тимаков признается: «За ним ничего особенно не числится»? Если же действительно не числится, то отчего трогательно

опекающий Славку бригадир судостроительного завода Куприяныч режет ему без обиняков: «Что заслужил, то и получил... Скажи спасибо, что ребята от тебя не отвернулись»? И как согласовать эти слова бригадира с высказанным вслух мнением бригады: «Да если б мы Славку знали раньше, мы б до суда не допустили... На поруки и порядок»? А где те, кто з н а л Гунько раньше, почему во время следствия и суда авторы оставили паренька без поддержки, словно и не существовало близких ему учеников и преподавателей интерната, и только после колонии окружили его щедрым вниманием людей посторонних?

Впрочем, довольно о Славе, который после колонии и в самом деле попал в условия поистине райские: в передовую комсомольскую бригаду, что образцово трудится, занимается музыкой и самбо, живет в доме своего бригадира («в общежитии мест не хватает») с садиком, беседкой и прочими аксессуарами уютного быта, и вернемся к Женьке, чье положение, как выясняется, гораздо хуже, хотя рядом — плечо отца, руки любящей матери. Этот долговязый юноша, без пяти минут абитуриент, тяготится материнской заботой и лаской («Женечка, ешь! Женечка, спи! Женечка, учись! Женечка, не простудись! Да от такого счастья взбеситься можно!»), возможностью свободного выбора будущей профессии («Отец говорит: «Выбирай, что хочешь». Когда что хочешь, так и выбирать не хочется»), ему подавай «что-нибудь такое... особенное». И не путешествия за синие моря-океаны, не полеты в космические пространства, не тайны подземного царства, а... «Завидую я тебе, Славка,— признается Женька только что вернувшемуся из заключения товарищу.— Всего повидал. ...Мне бы на пару месяцев... Для интереса...»

Да... Такой наивности не услышишь и от глупого мальчонки. А тут юнец ростом в косую сажень. Да и «мысли» эти никак не вытекают из особенностей его характера, не объясняются обстоятельствами момента... Надо показать псевдоромантику — и вот вам, пожалуйста. Можно и такое для дальнейшего развенчания суперменства, можно даже — для дальнейшего развития действия — подбросить Женьке полученный Славой в колонии адресок дома, где любого слюнтяя «асом сделают»...

(Вот, к тому же, разгадка понадобившихся авторам драматических перемен в Славкиной судьбе: нужна была для Женьки связь с «темным миром», нужно было как-то подбросить ему «адресок»!)



«Случайный адрес». Петрусь — В. Прокопенко, Женька — И. Шкурин, Ляля — Е. Аминова

Белые нитки фальши вылезают повсюду — в сюжетных ходах, характеристиках, в психологических состояниях героев, в обстановке, атмосфере действия. Неправда, обусловленная драматургией, усиливается на экране режиссурой, которая словно не слышит живых голосов жизни, предпочитая искусственные, нарочитые интонации, вместо глубоких, образных решений предлагает поверхностные, иллюстративные.

Уже сама по себе схема, в которую укладывается параллельное движение судеб юных героев — сирота Славка, взятый под опеку рабочей бригадой, шагает показательным путем добрых устремлений и дел, сын ученого, Женька, избалованный комфортабельными домашними условиями, ступает на скользкую дорожку,— рождает ощущение банальности. Но оно усиливается еще прямолинейностью экранных решений: дидактически звучащим монологом Куприяныча о «рабочей косточке»; «святыми ликами» членов бригады, показанных либо трогательно музицирующими, либо не менее трогательно сидящими за бутылкой кефира; фигурой ученого, как бы отгороженного от жизни сына большой, высокой дверью.

Не жизненная наблюдательность, не чувство художественной правды властвуют в картине, а испытанный штамп, тот ремесленнический «закон пропорций», который требует все скорректировать, уравновесить, привести к общему знаменателю. Поэтому рядом с грубым перестраховщиком-кадровиком, что пытается препятствовать устройству Славы на завод,— чуткий и проницательный подполковник Тимаков, посвящающий свою служебную деятельность поискам бандитского главаря и заботам о Гунько, мудрый и бескорыстный Куприяныч.

Поэтому в качестве своеобразного антипода Женьки на экране появляется кочующий из фильма в фильм образ милицейского инспектора-новичка, действия которого направлены на цели благородные.

Естественно, что на этих отработанных парах фильм далеко уехать не может. И тогда на помощь призывается спасительная детективная интрига, действие переключается на охоту за Чемпионом, вожаком «волосатиков». В слежках, ночных приключениях, погонях уже не до исследования причин и следствий. Так окончательно иссякает тема, предполагавшая подход столь же серьезный, сколь серьезно стоят подобные проблемы в реальной действительности.

Для авторов фильма тема эта, хоть и взята для рассмотрения не в первой уже картине, явилась «случайным адресом». Всего лишь заманчивой вывеской, с помощью которой легче привлечь к себе внимание. В фильме нет той искренней озабоченности, тревоги, того глубокого раздумья, с которыми связан принципиальный успех хотя бы такой картины, как «Три дня Виктора Чернышева», нет той острой горечи и публицистической страстности, которые определили силу воздействия на зрителя ленты «Обвиняются в убийстве». Оттого с такой произвольной беззаботностью создатели картины повернули судьбу Славы Гунько, не задумавшись над смыслом и необходимостью этого поворота, оттого так легко вложили в уста Женьки эффектную, а по сути страшную фразу о стремлении попасть в тюрьму... «для интереса».

И тогда уже не удивляет гладкий, благостный финал фильма, в котором «человечный» Тимаков, по-отечески дружелюбно обращаясь к задержанному при ограблении Женьке — «Жень, заходи!», приводит парня (освобожденного из-под стражи до суда) все в ту же образцово-показательную бригаду Куприяныча. И закономерным выглядит венчающий картину (как и в предыдущей ленте И. Ветрова) апофеоз: под торжественный марш выходит из дока корабль, словно указывая красивый путь в жизнь ребятишкам, примостившимся на плавающей бочке, этом излюбленном месте отдыха Славки и Женьки...

Так получается, что не для серьезных целей был поставлен фильм. А так, «для интереса».

Ослик, которому дважды повезло

Д. Данин

«Винни Пух и день забот». Авторы сценария Б. Заходер, Ф. Хитрук. Режиссеры Ф. Хитрук, Г. Сокольский. Композитор М. Вайнберг. Художники-постановщики В. Зуйков, Э. Назаров. Оператор М. Друян. Звукооператор Г. Мартынюк. Редактор Р. Фричинская. «Союзмультфильм», 1972.
«Заветная мечта». Автор сценария Т. Макарова. Режиссер М. Каменецкий. Художники-постановщики Г. Брашишките, В. Дегтярев. Композитор Е. Крылатов. Операторы М. Каменецкий, А. Жуковский. Звукооператор В. Кутузов. Редактор Н. Абрамова. «Союзмультфильм», 1972.

В темноте просмотрового зала, когда на экране шла серия мультипликационных сказок, мне вспомнилась смешная история про одного испанского художника... Он жил безвыездно в родном городке, и все любили его картины. Но с некоторых пор он начал изображать только гномов. Они жили у него жизнью больших людей, однако же оставались гномами. Однажды к нему пришел мэр городка и сказал: «Дон Гарсиа, вы знаете, как вас ценит вся округа. Почему же вы не рисуете настоящих людей? Ведь этих ваших гномов не существует...» «Как не существует? — удивился художник. — А кто же тогда эти маленькие, в красных колпачках?» И расставив два пальца, он показал их рост.

Я подумал: если мне пришла в голову эта история, то, наверное, мультфильмы там, на экране — хорошие. Во всяком случае— подлинные по своему происхождению, совершенно, как «эти маленькие, в красных колпачках» безвестного дона Гарсиа. Наверное, те, кто делал эти фильмы, так искренне сжились со своими рисованными или кукольными существами, что уверились в их реальности. Уверились, по крайней мере, на тот срок, пока сами «играли в них и с ними», работая над фильмами.

Теперь в темноте кинозала мне, зрителю, тоже предлагалось поверить в их реальность. Каждый раз — ненадолго, на десять-двадцать минут: фильмы были коротенькие. Я не противился — и каждый раз верил. Это были минуты возвращения в детство. Редкое переживание для взрослого. И захотелось написать об этом.

Но оказалось, что писать о сказках, да еще мультипликационных очень трудно. Даже не столько трудно, сколько неизвестно как. Взрослые слова чужды предмету. А детских давно уже нет в душе — их рассеяло время. И самое существенное: невозможно поставить себя на место истинного зрителя этих картин — тех малышей, на радость которым они создаются: не предугадать неожиданностей их искушенного восприятия.

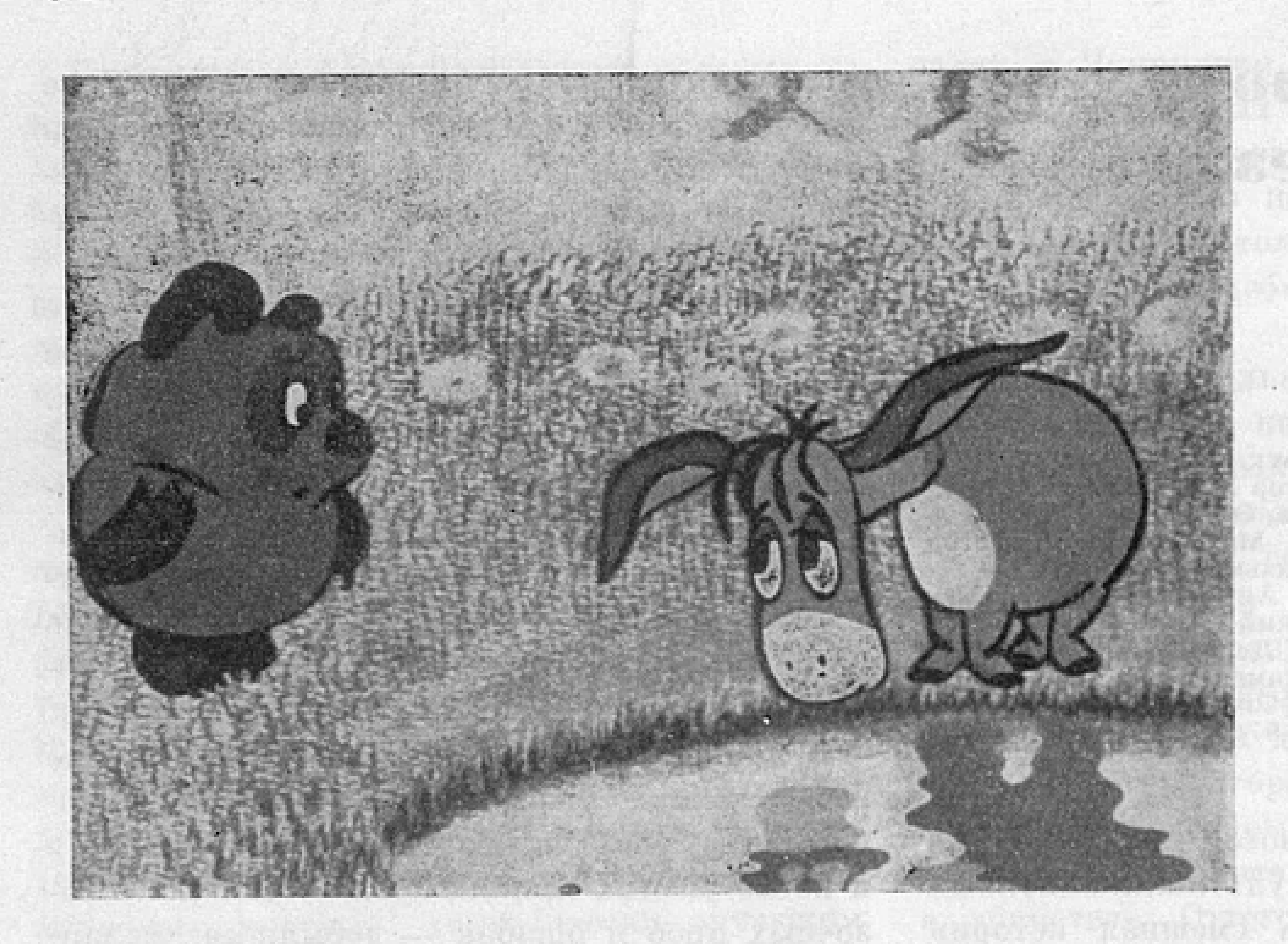
...Кончился мультфильм. Там кукольные ребята — мал мала меньше — добывали новогоднюю елку в игрушечно-дремучем лесу и после разных приключений — методом сказочных проб и ошибок — добыли ее, желанную. Зажегся на минуту свет, и пятилетняя зрительница успела сказать, что все это ей не понравилось. Почему? «А потому, что все было настоящее, только елка — не настоящая. Она из пластмассы!» Очевидно, ее недовольство имело тот беспощадный смысл, что такую елку не стоило и добывать. А раз так — для ее пятилетнего сознания лишались смысла все приключения. И с ними — весь фильм — все старания кукольников, художников, музыкантов.

●

Как предвидеть, чем будет оскорблено детское чувство реальности? И как предвидеть, чем будет удовлетворено детское чувство условности?

Взрослые делятся, по-видимому, на два неравновеликих множества: меньшее — непостижимым образом знает верные ответы на эти вопросы, большее — такие ответы не умеет найти. Это уж от природы. Нельзя научиться быть ребенком или разучиться быть взрослым. Нет для этого алгоритма. И минуты возвращения в детство — иллюзия. Даже, когда — покоренный — смотришь на экран детскими глазами, все равно судишь увиденное взрослым чувством и разумом: стоит кон-

«Винни Пух и день забот»



читься фильму, и детства твоего вновь как не бывало. И потому не стоит добровольному критику оценивать сказки на экране с ребячьей точки зрения. Достоверности не получится.

Но зачем о сказках разговаривать взрослым?

А затем, что взрослые их придумывают. В них на самом-то деле отражается сознание совсем не детское. Говоря современным языком, в них моделируются, как правило, вневозрастные начала жизни с ее этическими недоумениями, сопровождающими человека всегда. Адресованные ребенку, сказки предназначены для приготовительного класса человеческой умудренности. А там-то и проходят самое главное: аксиомы социального общежития и безошибочную арифметику чувств. Вероятно, оттого, что эти аксиомы и эта арифметика постепенно раскрывают свое значение в опыте жизни, взрослым так же хочется рассказывать сказки, как детям внимать им. Взрослым нужно выразиться, а детям... Но нет, мы же условились: дабы не попасть впросак, не стоит гадать, что им нужно. У нас есть надежное право говорить лишь о том, чего мы сами хотим для них. И от них!

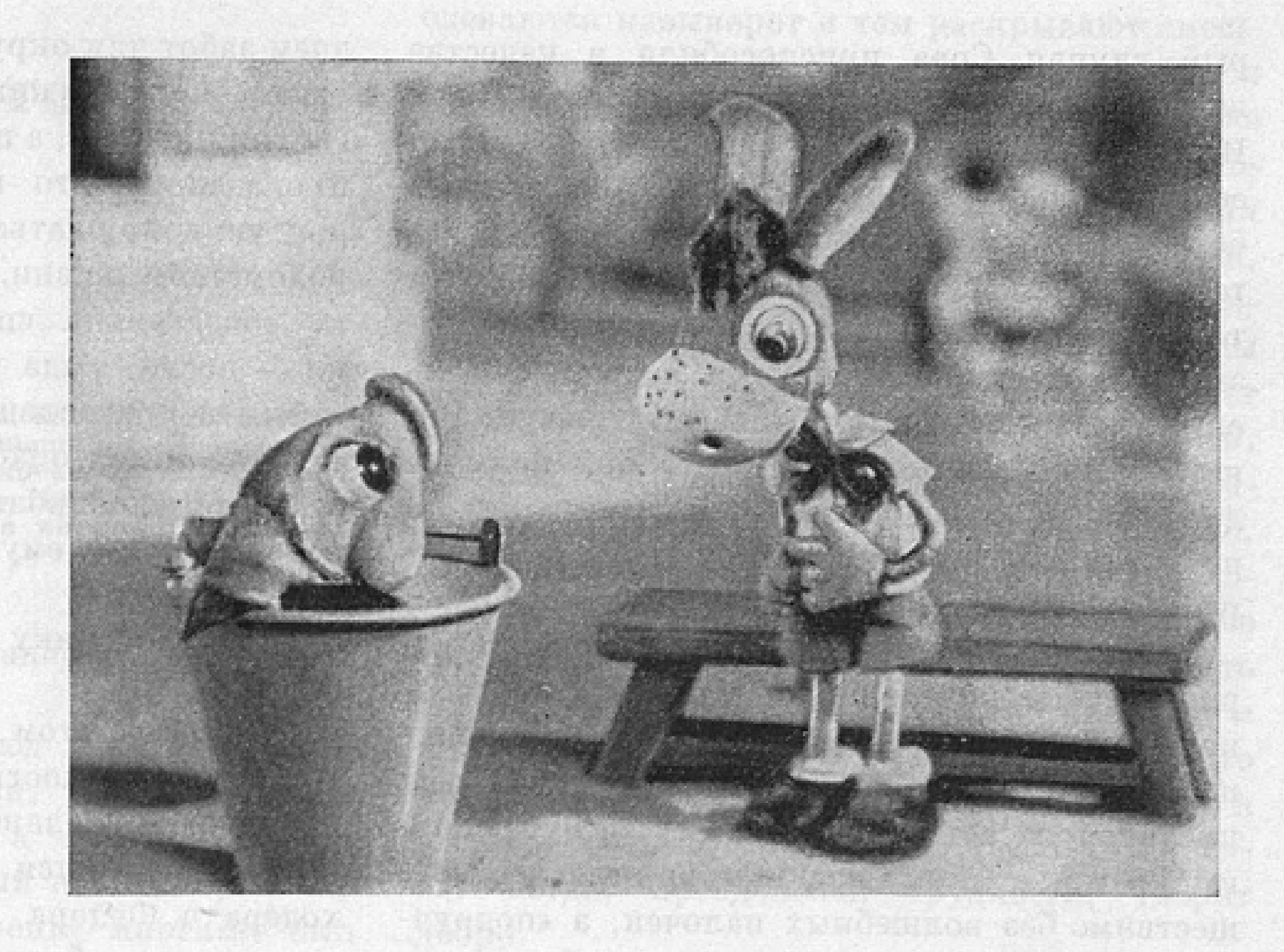
А образ приготовительного класса не слишком годится. В том-то вся сила и незаменимость сказок, что они никогда не усаживают за парту. Они учат жизни, не уча. Без расписания и уроков, без экзаменов и отметок.

●

Теперь можно и об осликах, разговор о которых обещан в заглавии этого отклика на два мультфильма. На два. Но там упомянут один ослик и только замечено, что ему дважды повезло. Это не ошибка. Фильмов действительно было два и осликов было два: рисованный и кукольный — совсем разные вещи. Однако же обе сказки — «Заветная мечта» и «Винни Пух и день забот» — воспринимались как две истории из детства одного и того же начинающего жизнь славного существа. Поэтому ослик был вроде бы и один.

У прилагательных «славный» и «сладкий» только первый слог общий, а корни — совершенно различные. Постановщики обоих фильмов не спутали эти корни. И появился на экране ослик славный без сладости. Конечно — славный. Ослик не может быть иным — зовут ли его Иа или никак не зовут, просто — Внук, поскольку у него есть дедушка. В духе князя Мышкина можно бы сказать, что ослик заведомо не может быть дурным человеком. Этого не позволила бы поэтика сказки. Но

«Заветная мечта»



эта же поэтика разрешает ему попадать в смешные и грустные истории с хорошим концом, потому что он еще наивен и простосердечен, доверчив и пылок. Две такие истории и рассказываются — изображаются в двух мультфильмах. После каждой из них ослик становится чуть взрослее. Это не значит хуже. Это значит умней и защищенней. Он ничего не теряет из своей детскости, а только приобретает кое-что сверх нее. И есть надежда, что, может быть, это случится с ребятами, пришедшими (или, скорее, приведенными за руку) в кинотеатр.

— Жалкое зрелище! Душераздирающее зрелище! — говорит рисованный ослик несерьезно-серьезным и насмешливо-трагическим голосом Эраста Гарина, начиная сказку «Винни Пух и день забот». Произнося это, он рассматривает в пруду свое печальное отражение. Потом удрученно переходит на другую сторону пруда — может быть, здесь отражение окажется повеселее? Но нет, все по-прежнему плохо. А плохо то, что сегодня пятница — день его рождения, но никто не вспомнил об этом. Нет гостей и нет подарков. Он, ослик Иа, позабыт всеми. Да на беду у него еще и хвост пропал — «в такой день!»

...А у кукольного ослика Внука совершенно нет аппетита. Он сообщает об этом бабушке достоверно-угнетенным голосом Василия Ливанова, вступая в сказку «Заветная мечта». Он, конечно, не удостаивает бабушку объяснением причин своей озабоченности. Это делает за него дикторский голос. А дело в том, что «во всех сказках... всегда кто-нибудь кого-нибудь спасал... и получалось, что на свете полным-полно спасителей, и все их любят, их ценят, благодарят», а он, ослик, еще «ни разу в жизни никого не спас». Тут не до ватрушки, когда кто-то гибнет в этот момент! И он уходит в лес — спасать бедствующих.

Вот как завязываются эти сказки. Без «тридевяти земель» и «одного царства-государства». Сказки без чудес и волшебников. Без замены существующего мира необыкновенным миром иных возможностей. Сказки без сказки... Потому что, где же тут сказочные чудеса, если пленительно-бестолковый, но незамедлительно-отзывчивый, разудало-деятельный, неунывающе-грешный и еще всякий-разный-другой, заводила и добряк, медвежонок Винни Пух, разговаривающий сверхталантливой скороговорочкой Евгения Леонова, легко приделывает к заду ослика Иа так счастливо и вовремя нашедшийся хвост, кото-

рый глупая Сова приспособила в качестве шнурка к колокольчику возле своего дома... Или — что же тут сказочно-волшебного, если дедушка ослика Внука оказывается рыболовом и вылавливает вместо желанного кита элегантно гибкую даму-Рыбу, а та своим томно проницательным глазом тотчас распознает простодушие ослика и небрежно светским, неотразимо выразительным голосом Рины Зеленой уверяет, будто это она поймала дедушку, а не дедушка ее, и ослику ничего не остается как ради спасения дедушки поскорее бросить ее снова в пруд...

Сказки-рассказики. Сказки-метафоры. Юмористические истории с тайной озабоченностью действительными тревогами неискушенного детства. Сказки, где миру сущему не противополагается прекрасный или пугающий выдуманный мир. Сказки-театр, где все осуществимо без волшебных палочек, а «подручными средствами» — почти как в обыкновенной жизни. Только то в них, пожалуй, и остается от сказочности, что четвероногие и крылатые ходят вертикально и разговаривают нашими голосами. Сказки — образы, а не символы. Поэзия были, а не фантасмагории.

Это я не в укор волшебным фантазиям. И не в похвалу бессказочным сказкам. А просто затем, чтобы ясно отличить одно от другого.

...Молодой болгарский писатель Георгий Данаилов рассказывал, как он решил начать повесть о детстве: «Сказки — это наше извинение перед детьми за то, что мы им приготовили мир еще не такой хороший, какого они заслуживают». Фраза из числа редкостных — тех, что мгновенно рождают доверие к писателю. Но в ней лишь половина правды: она — в сказках волшебных. А есть еще другие: о том самом мире, какой мы, взрослые, пока не сумели приготовить детям. И в них звучит не извинение за несовершенство, а просьба к детям — делать этот мир лучше! Вместе с нами.

●

Но отчего же Ослику повезло — да еще дважды!

Ну, во-первых, день его рождения стал днем забот для окружающих, едва Винни Пух узнал, какая с ним стряслась беда: хоть и с грехом пополам, а появились подарки и гости, и оказалось, что несправедливо было слишком уж сокрушаться над своею участью и вероломством жизни. Во-вторых, заветная мечта обязательно спасти кого-нибудь все-таки — после ряда смешных оплошностей — самым непредвиденным образом сбылась: спасая от мнимой опасности дедушку, он спас от реальной сковороды рыбу, и по крайней мере в пруду будут ему благодарны за бескорыстный энтузиазм.

Так что Ослику действительно дважды повезло.

Но я не об этом везении...

Ему на редкость повезло, что он дважды привиделся талантливым поэтам. Рисованный — он родился в воображении Бориса Заходера и Федора Хитрука. Кукольный — он возник в воображении Татьяны Макаровой и Михаила Каменецкого.

В своем искусстве — а это удивительное искусство сверхусловного правдоподобия — все они остроумны, нежны, проницательны и легки.

По степени мастерства они, по-видимому, еще не равны. Заходер и Хитрук безошибочно точны и решительны в своем «Винни Пухе». Макарова и Каменецкий могли бы поостеречься красивых излишеств. Но замыслу и смыслу их «Заветной мечты» должны были бы позавидовать любые мастера детской сказки.

...Рисунки и куклы — этим микронародцам не нужно соревноваться в выразительности. Пусть рисунок не думает, что в своей двухмерности он более гибок (хотя он более гибок!). И пусть кукла не думает, что в своей объемности она менее условна (хотя она менее условна!). Все их бытие на экране зависит только от сказочника — от пластичности его мысли и поэтичности его ощущения жизни.

Ослику дважды повезло оттого, что и в рисунке и в кукле от остался самим собой: воплощенным детством.

И потому он равно понравится и взрослым и — позволю себе в заключение нарушить запрет — и детям. Значит, и тут ему повезло дважды.

Талант обещает многое

Р. Юренев

«Печки-лавочки». Сценарий и постановка В. Шукшина. Оператор-постановщик А. Заболоцкий. Художник П. Пашкевич. Композитор П. Чекалов. Звукооператор А. Матвеенко. Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1972.

Василий Шукшин уже давно ходит вокруг комедии.

В его влюбленных наблюдениях за русскими людьми всегда сквозит улыбка, порой нежная, порой грустная, а часто и озорная и насмешливая. Его первый полнометражный фильм «Живет такой парень» многими был понят как комедия. Но Шукшин против этого протестовал.

Размышления об отзывчивом и трепетном пареньке Паше, разъезжающем на самосвале по сибирскому тракту, он вовсе не рассчитывал на хохот, на веселость. Но при всей серьезности отношения этого героя к жизни — и в его неудачной влюбленности в чужую невесту, и в чистосердечно бестактном сватовстве, и даже в героическом поступке с горящей машиной — были заложены подлинные комедийные несоответствия. Они не были обнажены и форсированы, а тщательно обставлены бытовыми подробностями, психологически мотивированы и поэтому действовали исподволь, сокровенно.

Но все же бытовая комедийность в них, бесспорно, была.

И в последующих фильмах Шукшина и в рассказах, порождающих эти фильмы, драматические ситуации тесно переплетены с комическими, а серьезные, даже глубокие мысли порой высказываются с улыбкой. И это не делает их менее серьезными.

Бывают комедийные персонажи, нелепо ведущие себя в обыкновенной обстановке, они падают, толкаются, говорят невпопад, одеваются навыворот и тем раскрывают смешные стороны обыденного, его алогизм. Герои же Шукшина ведут себя нормально, даже степенно. Но их комизм заключается в непонимании ими обстановки, привычной для зрителя, обычной для других персонажей, а вот для героя — чуждой, понимаемой превратно. При этом герои бывают и правы и не правы. Паша, например, хоть и не может понять состояния пожилых, одиноких людей, которых он решил скоропалительно сосватать, но он прав по счету доброты сердечной, бескорыстия своих намерений, любви к людям. А знаменитый борец Игнаха в фильме «Ваш сын и брат», приехавший поразить родную деревню заграничными тряпками и жантильной женой, не прав. Он забыл, что красива бывает простота, естественность, а не чужая мода, что сила бывает красива, когда, преодолевая трудности, творит добро.

Так вот, тракторист Иван из приалтайского сельца Сростки, герой нового фильма Шукшина «Печки-лавочки». И он по-своему прав, хотя глупо ведет себя в купированном вагоне, в магазинной московской толкотне и в кабинете курортного директора. Прав своей открытостью, честностью, доверчивостью. А не правы те, кто притерся к цивилизации, не правы обыватели. Их-то, приспособленных и ловких, и высмеивает Шукшин. С ними он враждует.

И здесь встает сложный и не повсюду точно решаемый Шукшиным вопрос о городе и деревне. Шукшин любит деревню, к городу же относится настороженно. За это его ругали критики фильма «Ваш сын и брат». За это же, но в другом ракурсе — за воспевание деревенских чудачеств и пережитков — критики поругивали фильм «Странные люди». А он возьми, да и опять противопоставь деревню с ее просторами, с простотой и ясностью человеческих взаимоотношений, с целомудренной любовью к труду — городской суетливой цивилизации. Что же, будем дальше его ругать или попытаемся разобраться в истоках и логике его пристрастий?

Шукшин любит деревню больше города,



«Печки-лавочки»

потому что лучше деревню знает. Какие тонкие конфликты, какие сложные характеры нашел он в современной советской деревне для всех своих четырех картин! За чудачествами или за внешней простотой его деревенских героев видна и творческая одаренность, и душевная самоотверженная красота, и безукоризненная честность, справедливость, порядочность, и умение мечтать, влюбляться, сочувствовать. Городские же герои не то что лишены всего этого, но изображены примитивней, поверхностней. Взять, например, нарядную журналисточку, так мило сыгранную поэтессой Белой Ахмадулиной в фильме «Живет такой парень», или горожан-рюкзачников, без особого интереса слушающих удивительные россказни деревенского Мюнхаузена в «Странных людях»,— не нашел для них Шукшин ни неповторимых деталей поведения, ни тонких душевных движений, ни даже внешних забавных характеристических черточек. Или взять, например, Зиновия Ефимовича, «второго профессора» в «Печках-лавочках». Даже такой мастер эксцентрических штрихов, как З. Гердт, не отыскал для него интересных свойств. В его иронических замечаниях о деревне-матушке, о тяге кой-каких интеллигентов к домострою, о невозможности предложить или предпринять для деревни что-нибудь существенное нет ни глубокого смысла, ни прямого авторского осуждения. Образ не удался. И поэтому столь заманчиво поругать Шукшина за неверное изображение городской интеллигенции.

И даже если взять не второго, а первого, главного профессора, играемого В. Санаевым со всем своим хитроватым обаянием, с максимальной актерской свободой и естественностью,— не видно в нем ни крупного ученого, ни оригинального мыслителя. Не нашли Шукшин и Санаев для этого персонажа тех неповторимых человеческих черт, какие они нашли для предыдущей роли Санаева, для старого колхозника Ермолая в «Вашем сыне и брате», для этого подлинного носителя народной мудрости, достоинства и справедливости, давшего актеру возможность показать весь свой большой и добрый талант.

Итак — образы городских людей Шукшину удаются хуже. Таково свойство его дарования, следствие его биографии. И с этим нель-


«Печки-лавочки». Нюра — Л. Федосеева, Иван — В. Шукшин

зя не считаться, как, например, мы считаемся с тем, что Юрию Нагибину или Владимиру Амлинскому лучше удаются образы интеллигентов. Каждому свое.

Русскую деревню Шукшин любит преданно, знает досконально. И если его рассказы и фильмы посвящены современной деревне, то первый большой роман «Любавины» он посвятил истории, гражданской войне в Сибири двадцатых годов.

Заметно, что верный традициям сибирской крестьянской прозы, он много сил и знаний отдал бытописательству, но ракурс нашел свой: пытался философски осмыслить распад деревенского общества, классовую рознь, ломающую вековые родственные связи. Крестьянской войне — Степану Разину — посвящено и второе большое историческое полотно Шукшина — сценарий, а затем роман, названные «Я пришел дать вам волю». Но об этом несколько ниже.

Сейчас вернемся к «Печкам-лавочкам» и к вопросу о шукшинской комедии.

Итак — знаменитый в сибирском сельце Сростки тракторист Иван решает, с целями образовательными и для самоутверждения, съездить вместе с женой на отдых к теплому Черному морю. Людей посмотреть и себя показать.

Дело, казалось бы, обычное, есть в нашей стране немало специальных санаториев для колхозников, но еще больше в стране деревень, где жители не привыкли еще к туризму.

И герои Шукшина заметно волнуются, даже тоскуют немного перед отъездом, беспокоятся о дочках, оставляемых с родными, советуются с сельскими мудрецами — соседями, учителем.

Это волнение чистых сердцем деревенских людей перед свершением дела, для городских людей более чем привычного, показано Шукшиным с глубоким и чутким лиризмом. Иван устраивает проводы — пирушку для всех желающих пировать. Но сердце его не спокойно. То затевает он перекличку с плотовщиками, то, обидевшись ни на что, мается в стороне от гостеприимного стола, и это волнение сильного, уверенного в себе человека делает его образ трогательным, освещенным добрым, нежным юмором. Ивана играет сам Шукшин. Как всегда, играет

скупо, сдержанно. И с любовью. Начальные сцены проведены им с добрым, сочувственным юмором.

Когда же, оторвавшись от родных мест, Иван и Нюра оказываются в комфортабельном купе, юмор Шукшина изменяется. Шукшин прибегает к сложному приему, гениально применявшемуся Львом Толстым: привычное, условности или нелепости которого мы не замечаем, он описывает как бы вновь, как бы не зная этих условностей, как бы пренебрегая этой привычностью. Так описывал Толстой оперный спектакль, похороны, судебный процесс, так критиковал Шекспировы трагедии.

Так и Шукшин смотрит на мир... нет, не наивным, а незамутненным, не заслоненным условностями взглядом своего Ивана. А мы, зрители, зная, что он ошибается, все же где-то в глубине своего сердца соглашаемся с ним.

Злобный обыватель (которого так тонко сыграл артист В. Захарченко) нам бы показался ничтожным, Ивану кажется всемогущим, опасным и мы понимаем — обыватель опасен и, в конечном счете, далеко не слаб. Бывалый железнодорожный вор (роль, заново открывшая нам дарование артиста Г. Буркова) нам бы показался пошлым, фальшивым, Ивану кажется высококультурным и добросердечным, и мы понимаем, в конечном счете, драму способного человека, но сбившегося с пути. И дальше, в Москве, в квартире доброго профессора, Иван смотрит на замысловатую молодежь, на модное убранство комнат, на коллекцию самоваров и антикварные часы, и эти все привычные нам «аксессуары интеллигентности» вдруг воспринимаются как необязательная суетливая чепуха, как ненужная мишура. И в этом — глубокий смысл шукшинской комедии.

Как все шукшинские фильмы, «Печки-лавочки» не отличаются стройностью композиции и уверенным постановочным мастерством. Фильмы Шукшина прежде всего интересны своей идейной, литературной основой, истин-



«Печки-лавочки». Нюра — Л. Федосеева, «Конструктор» — Г. Бурков, Иван — В. Шукшин



«Печки-лавочки»

но писательской наблюдательностью, умением типизировать, естественным и богатым разговорным языком. Вторая их сильная сторона — актерское наполнение. Шукшин — сам превосходный актер, умеет дать своим артистам и свободу и верную опору на литературный текст. К замечательным успехам в предыдущих фильмах Леонида Куравлева, Всеволода Санаева, Сергея Никоненко, Евгения Лебедева и других «Печки-лавочки» прибавили Георгия Буркова и Лидию Федосееву. Как естественна и мила, как женственна эта актриса в роли Нюры, жены Ивана, с чисто русской чуткостью умеющей и послушаться мужа и помочь ему, направить его!

Но в чисто постановочном деле — в построении мизансцен, в ритме монтажа, в композиции эпизодов и кадров — Шукшин значительно слабее. Так открывающая фильм сцена проводов и затянута и вместе с тем отрывочна, клочковата, будто бы была снята на тысячу метров, а потом сокращена, изрезана второпях. Так сцена выступления Ивана в научном институте суха, условна, лишена характерных деталей, так что сомневаешься — происходит ли она на самом деле или во сне, в мечтах. Так потерян темп в конце, в сценах на курорте. Кадры, в которых много народу, у Шукшина зачастую неорганизованны, сумбурны, наполнены толчеей, в них не находишь нужного, главного.

Я пишу об этом, не боясь обидеть любимого мною художника, потому что вижу, что он пытается преодолеть эти свои недостатки. Вместе с новым своим сотрудником — прекрасным белорусским оператором Анатолием Заболоцким — Шукшин ищет новых изобразительных решений, не пугаясь ранее чуждых ему романтических интонаций, метафор, обобщений.

Вступительные пейзажи Катуни и перекличка плотогонов с эхом, а также заключи-



«Печки-лавочки». Иван — В. Шукшин, проводник — И. Рыжов, командировочный — В. Захарченко

тельный кадр Ивана — примеры этих поисков.

В перекличке, в общении с величественной родной русской природой человек и сам как бы увеличивается, становится мощнее, громче — такова мысль начала. На черной пахоте, снятой на пригорке, горбылем, так что возникает ассоциация с округлостью нашей планеты, сидит босой, в расстегнутой косоворотке Иван, означая собой возвышенный и обобщенный образ человека на земле, землепашца. А то, что он говорит: «Все, ребята, конец» с бытовой, застенчивой интонацией, напоминает о том, что мы видели комедию. Серьезную комедию. Вспомним, что «Лес» и «Вишневый сад» даже обозначены их авторами как комедии. Критики любят называть такие комедии высокими.

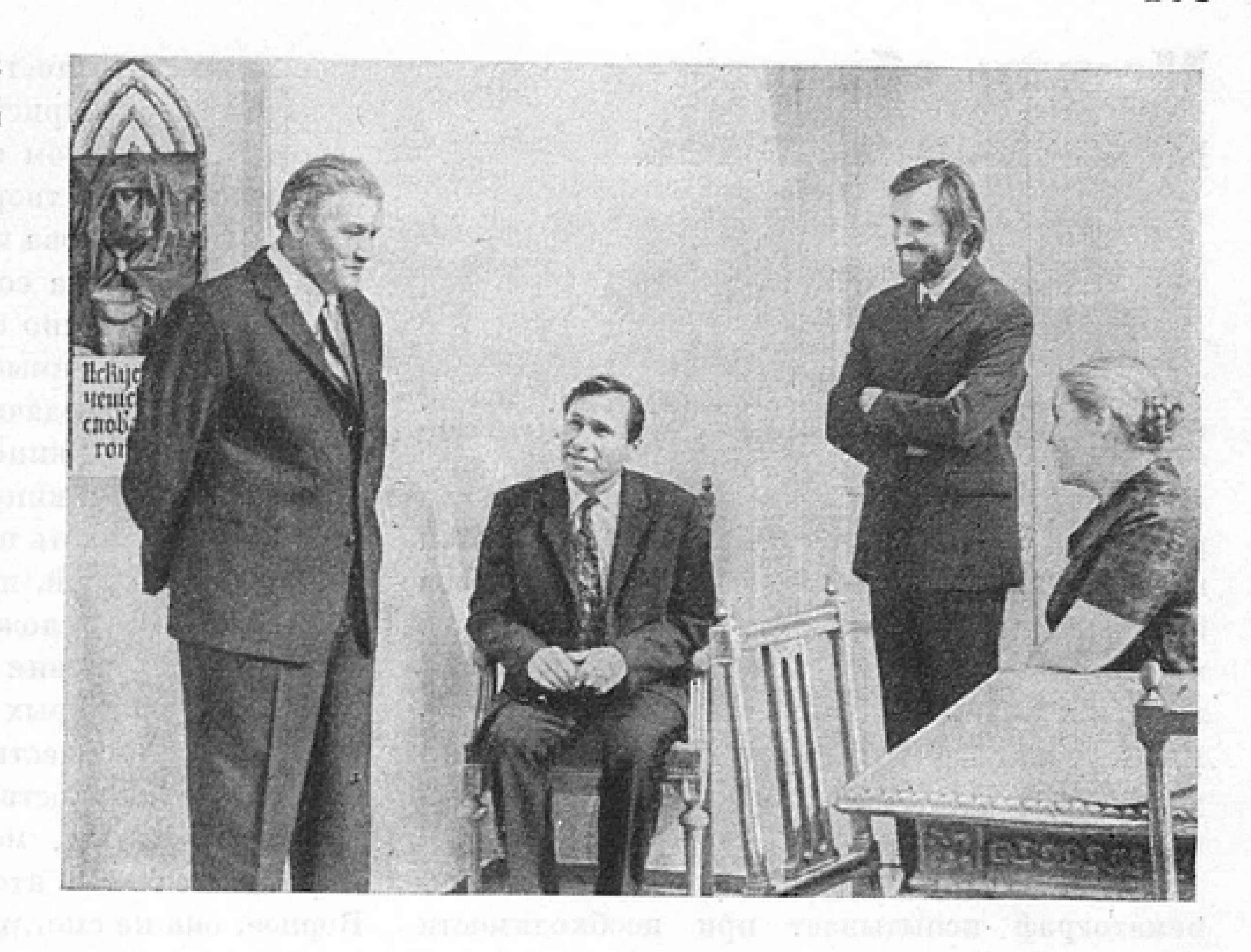
Значит ли, что Шукшин в дальнейшем станет комедиографом? Нет, не значит отнюдь.

Трудолюбие Шукшина достойно восхищения. Писатель, актер, режиссер, он ежегодно выступает с несколькими заметными работами. Два романа и несколько десятков рассказов, два десятка ролей и пять фильмов (я помню и дипломный, совершенно напрасно не вышедший на широкий экран фильм Шукшина «Из Лебяжьего сообщают»). Таков количественный итог.

Качественный итог — еще значительней. Во всех своих трех ипостасях Шукшин нашел свои, неповторимые, индивидуальные интонации. Даже в фильмах других режиссеров — в «Простой истории» Ю. Егорова, в «Двух Федорах» М. Хуциева, в «Журналисте» и «У озера» С. Герасимова — он Шукшин. Это заставляет ждать от него еще большего.

Труд кинематографиста многосложен, судьба — сурова. Основной болезнью нашего кинопроизводства является его медленность, длинные паузы между фильмами. Страшно подумать, что Эйзенштейн закончил всего лишь семь фильмов, а Довженко не раз говорил, что был рассчитан на гораздо большие свершения, чем ему удалось свершить. Поэтому то, что я сейчас скажу, может показаться ненужным парадоксом: Шукшин работает слишком много. В его фильмах, в том числе и в «Печках-лавочках», появляются повторения мыслей и образов из предыдущих фильмов, причем повторения не усиленные, а ослабленные — перепевы. Некоторые его появления на экране были

«Печки-лавочки». Сергей Федорович — В. Санаев, Иван — В. Шукшин, сын Сергея Федоровича — С. Любшин, Нюра — Л. Федосеева



вряд ли обязательны. Наконец, при яркой индивидуальности Шукшина, мне было непонятно, зачем он экранизировал чужие рассказы, в то время как его роман «Любавины» экранизировал кто-то другой...

Я пишу это в упрек не только Шукшину, деятельность и трудолюбие которого даже в случаях художественного неуспеха я глубоко уважаю. О развитии и совершенствовании таланта, о будущем Шукшина должна больше задумываться кинематографическая общественность, наша творческая организация — Союз кинематографистов.

Сейчас Шукшин заканчивает работу над фильмом «Калина красная». Но мне лично было бы интересно увидеть на экране и его сценарий «Я пришел дать вам волю», который для Шукшина нов по жанру, по материалу, по стилистике, хотя и органичен, несет в себе все особенности шукшинской индивидуальности. Поэтому, я уверен, Шукшин найдет себя и в героической эпопее.

Шукшин очень талантлив. Он уже многое сделал. Но еще большее ему предстоит. Мы должны по-хозяйски, по-родительски отнестись к судьбе одаренного художника, должны помочь ему в свершении большого, может быть, главного дела в его творчестве.

Между образом и иллюстрацией

Ан. Вартанов

«Протазанов». Автор сценария В. Крепс. Режиссер В. Томберг. Оператор Г. Чумаков. «Центрнаучфильм», 1972.

Бурный расцвет наук в последние десятилетия решительным образом сказался на эволюции научно-популярного кино. То, что еще вчера было неподвластно экрану, теперь с легкостью и, главное, с достаточной точностью воплощается в фильме. Знания, основанные на строгой логике, казалось бы, чуждые образной природе искусства, составляют содержание многих ярких произведений кино.

Как ни странно, наибольшие сложности кинематограф испытывает при необходимости рассказать об искусстве.

Несходство разных видов искусства, специфичность образов в каждом из них представляют очень сложную проблему для экрана, решившего на своем языке пересказать музыку, живопись, театр. Успеха здесь достигают лишь те кинематографисты, которые умеют найти образные аналоги — экранные версии других искусств. Долгое время не давалась кинематографу живопись: сначала мешало отсутствие цвета на экране, затем — несоответствие его живописному колориту, еще позже — невоспроизводимость на экране фактуры мазка. Лишь когда кино отказалось от попытки овладеть средствами живописи, и более смело применило свои собственные средства для раскрытия сути живописного образа: панорамы, раскадровки, монтаж, — появились кинокартины, достойно представляющие изобразительное искусство.

Среди фильмов об искусстве немалое место занимают произведения о кино. И ответ на вопрос: какими средствами воплощать на экране кинообразы — тоже имеет существенное значение.

Недавно сделанный на «Центрнаучфильме» «Протазанов» каждым своим эпизодом подтверждает серьезность этой проблемы. В самом деле, перед сценаристом В. Крепсом и режиссером В. Томбергом стояла дилемма: сделать ли кинолекцию о творчестве Якова Александровича Протазанова или попытаться раскрыть средствами экрана содержание его искусства. Первое — привычно и достаточно просто. Тут есть уже испытанные образцы, есть способы организации и подачи материала. Но главной движущей силой кинолекций является логика научной мысли: кинематографическая образность служит лишь подтверждением высказываемых положений, их иллюстрацией.

Второй путь сложнее, здесь надо искать средства воплощения собственно кинематографические, в которых бы адекватным образом раскрылось творчество кинодеятеля, художественные особенности его метода.

Забегая вперед, могу сказать, что авторы «Протазанова» в итоге не сделали выбора. Вернее, они не смогли его осуществить до конца. В картине существует «чересполосица». И, может быть, от нее возникает неполнота художественного ощущения. Впрочем, об этом ниже: начать же суждение о самом фильме хочется с того, с чего начиналась работа — с замысла авторов.

Решение сделать картину о Якове Протазанове — не только верное, но и своевременное. Оценка творчества этого яркого кинематографического мастера долгое время была неустойчивой. Еще в двадцатые годы, в пору чрезвычайной зрительской популярности фильмов Протазанова, его имя, как ни странно, для некоторых кинематографистов было синонимом уходящего, буржуазного вкуса в кинотворчестве. Известно, например, очень резкое выступление Маяковского в 1927 году на диспуте «Пути и политика Совкино», где он с именем Протазанова связывал «столетние древности кинематографии», «эстетические пошлости», уверяя, что «никакой связи с советской современностью эти пошлости не имеют». Следует заметить, что такое отношение к Протазанову вытекало из активного желания новаторов двадцатых годов противопоставить свое искусство тому, что делалось до них. Видимо, желая как-то уравновесить столь решительное,

«Протазанов». Я. А. Протазанов. 20-е годы



но во многом несправедливое суждение о талантливом художнике, авторы литературного сборника, изданного в 1948 году и посвященного его творчеству, впали в другую крайность и объявили Протазанова чуть ли не основоположником того направления в советском кино, которое дало затем такие шедевры, как «Броненосец «Потемкин», «Мать» и «Октябрь».

Фильм о Протазанове, сделанный в наши дни, кроме первой своей задачи — рассказать о творчестве кинорежиссера, — имел поэтому еще одну цель, и немаловажную. Он должен был дать творчеству Протазанова справедливую и объективную оценку, определить реальный вклад его в наше киноискусство. Причем, надо было сделать это не только в словесных оценках, но и в кинематографической интерпретации, в показе на экране протазановских фильмов, которые бы наглядно подкрепляли авторское отношение к режиссеру.

Эта задача составляет реальную проблематику фильма «Протазанов». В нем, как видим, сошлись воедино весьма непростые вопросы: для своего решения каждый из них требует и самостоятельности, и глубины, и решимости.

Как же авторы фильма подошли к этим вопросам, прежде всего — к оценке творчества Протазанова? Их позиция, к счастью, свободна от крайностей: нет ни излишних славословий, ни хулы. Видимо, авторы — сценарист В. Крепс и режиссер В. Томберг — достаточно хорошо помнили о просчетах своих предшественников.

Лишь в одном случае они отказались от спокойной, объективной интонации и ввели элемент полемически заостренной характеристики. Я имею в виду достаточно длинную киноцитату из фильма «Жизнь за жизнь» режиссера Бауэра с пространным словесным комментарием. Авторы мимоходом оценили Бауэра, как создателя «потока салонных мелодрам, сделанных по иностранному образцу» «в угоду обывательской публике». Противопоставляя Бауэру Протазанова, авторы считают, что ему был близок «другой» кинематограф.

Поскольку из «плохого» Бауэра в фильме дана обширная цитата и поскольку в процитированном куске запечатлена превосходная актерская работа первой русской кинозвезды (как признаются авторы — «это была одна из лучших ролей Веры Холодной»), то у зрителя, естественно, возникает желание узнать, чем же принципиально отличался Протазанов от Бауэра.

Как можно понять из следующего эпизода, единственным отличием была ставка Протазанова на «мастеров русского театрального искусства», а не на кинозвезду. Однако уже в следующем фрагменте авторы, рассказывая о «Пиковой даме» Протазанова, не могут обойти оценкой блестящую игру Ивана Мозжухина — профессионального актера кино.

Чуть ниже снимается и первое выдвинутое авторами различие между режиссерами, заключающееся в принадлежности Бауэра к коммерческому кино. Касаясь таких фильмов Протазанова, как «Сатана ликующий», «Малютка Элли», «Горничная Дженни», «Богатырь духа», авторы вынуждены констатировать, что режиссер по договору с фирмой Ермольева девять фильмов из десяти делал по выбору хозяев. И это были ленты, «рассчитанные на кассовый успех».

Очевидно, напрасно авторы соблазнились возможностью возвеличить Протазанова, сравнивая его с Бауэром. Методологически более верным был путь, при котором бы шло противопоставление не Протазанова и Бауэра, а Протазанова Протазанову же. Один из них — служащий капиталистической кинофабрики, другой — талантливый, самобытный художник. Первый сделал немало коммерческих, чуждых его дарованию картин, второй создал замечательные произведения, ставшие классикой отечественного кино. Тогда бы, между прочим, стало ясным, почему для одних Протазанов был олицетворением пустоты и коммерсиализма, идущих от дореволюционного кино, а для других — деятелем русской и советской культуры. Тогда бы в оценке большинства фильмов, снятых Протазановым у Ермольева, не было извинительных ноток («не

«Протазанов». Я. А. Протазанов (слева) на съемках фильма



«Протазанов». Кадр из фильма «Сорок первый». Говоруха-Отрок — И. Коваль-Самборский, Марютка — А. Войцик



следует думать, что Яков Александрович делал только замечательные ленты...»), а в похвалах — осторожности.

У поклонника таланта Протазанова фильм о нем оставит ощущение недосказанности: авторы вроде бы довольно подробно освещают жизненный и творческий путь режиссера, но художественные достижения и его место, занимаемое в нашем кино, оценивают весьма робко. Сказать о Протазанове (как это сделано в картине), что он «вошел в историю, как один из зачинателей нашего отечественного кино» или что «его фильмы остаются в строю советского искусства», значит, фактически, ничего не сказать. Ведь тот же Бауэр тоже вошел в историю, и он тоже — один из зачинателей.

Я подозреваю, что авторы фильма не совсем уверены в интересе зрителей к своему герою: в течение всего повествования они ищут знаменитых друзей и соратников Протазанова, чтобы их устами сказать о нем что-то хорошее. Рене Клер, Юлий Райзман, Александр Роу, актеры, которые у него начинали свой путь в кино — Игорь Ильинский, Вера Марецкая... Называя всякий раз их почетные звания (такие громкие, каких — увы — Протазанов при своей жизни не имел!), «подавая» их максимально выгодно, авторы не очень-то позаботились о том, чтобы говорящие не предавались не слишком обязательным воспоминаниям, сопровождаемым самыми общими выводами, вроде «уроков Якова Александровича я никогда не забуду».

Безусловно, письмо от Рене Клера, полученное создателями фильма, или подробный рассказ Игоря Ильинского о работе с Протазановым были необходимы; в них есть конкретность поставленной цели. Они связаны с тем периодом творчества, когда Протазанов находился вне родины, а также с его знаменитыми комедиями двадцатых годов.

Но вот Вера Марецкая, например, несколькими сказанными ею фразами ничего не добавляет к тому, что мы слышали из уст Игоря

Ильинского. Юлий Райзман не говорит ни слова: его просто показывают, сообщив: «ассистентом режиссера (Протазанова на «Сорок первом».— *А. В.*) тогда был Юлий Райзман, ныне народный артист Советского Союза». Александр Роу, напротив, говорит очень много. А вот «ход», позволяющий включить в фильм рассказ Роу, весьма искусствен и напоминает пресловутый рояль, случайно оказавшийся в кустах. Репетируя с актерами какую-то сцену, Роу, будто случайно, вспоминает имя Протазанова. Актриса тут же задает «нужный» вопрос: «А вы с ним работали?», — после чего следует рассказ.

Все, кто рассказывает с экрана о Протазанове, справедливо отмечают его особое пристрастие к актерам, умение работать с ними. Действительно, это одна из особенностей его дарования. Но сказать о режиссере лишь то, что он любил хороших актеров, что старался приглашать их к себе на фильмы, умел создавать на съемках атмосферу творчества — мало. Ведь не секрет, что многие режиссеры (в том числе и ученики Протазанова — Р. Клер и Ю. Райзман) являются приверженцами «актерского кинематографа». И если Марецкая, Алисова, Роу в интервью, данных фильму, не нашли слов, объясняющих особенности дарования режиссера, то это должен был сделать автор сценария.

О других аспектах таланта Якова Протазанова в фильме не сказано вовсе. Впрочем, это не столь уж необходимо: о режиссере весьма красноречиво говорят его знаменитые фильмы, Особенно хороши эпизоды, связанные с тремя блестящими комедиями 20-х годов: «Закройщиком из Торжка», «Процессом о трех миллионах» и «Праздником Святого Йоргена». Им, а также «Отцу Сергию», «Пиковой даме», «Сорок первому» и «Бесприданнице» справедливо уделено главное внимание. Об остальных говорится менее подробно. Впрочем, потери при рассказе неизбежны — ведь Протазанов снял более ста фильмов. В некоторых случаях авторы, верные своему принципу говорить о режиссере прежде всего через актерские достижения, дают фрагменты-упоминания, в которых представлены замечательные исполнители. В других — не упоминают о фильмах вовсе. Здесь есть две досадные потери. Первая из них касается фильма «Человек из ресторана». Произведение это, хоть и не имеет открыто декларированных социальных или сатирических мотивов, подобно некоторым другим фильмам Протазанова, является очень характерным для его творчества. В «Человеке из ресторана» блестяще выступил Михаил Чехов, актер, которого, к сожалению, мало знает сегодняшний зритель: возможности встретиться с его работой не стоило упускать. Вторая потеря касается работы Протазанова в звуковом кино. Из этого периода представлена лишь «Бесприданница». Она справедливо названа вершиной творчества Протазанова, и у зрителя может возникнуть законное недоумение: почему рядом с вершиной нет ничего вокруг? Фрагменты, хотя бы короткие, из «Салавата Юлаева», «Семиклассников» и «Насреддина в Бухаре»—фильмов, снятых после «Бесприданницы», — могли обогатить представление о последнем периоде творчества Протазанова.

Обилие кинематографического материала ограничивало авторов — нужно было в короткое экранное время рассказать о многом. Фактически с этой потребности начиналось решение проблемы поиска экранных средств в воплощении темы. Дело в том, что привычная форма фильма-лекции довольно громоздка: она требует последовательности и полноты в изложении. Правда, материал немого кино открывает здесь свои преимущества — ведь изображение и дикторский текст могут жить на экране параллельно, добавляя и развивая друг друга. Поскольку, как я уже говорил, все эпизоды, за исключением финального, посвящены немым картинам Протазанова, этот прием вполне органичен.

Однако задачи киномонографии не ограничиваются лишь пояснением отдельных эпизодов. Важно не только расшифровать, но и проанализировать эпизод, определить по нему место фильма в творчестве режиссера, по существу, в чем-то обогатить наши представления. Приведу в пример удачное использование в картине фрагмента из «Процесса о трех миллионах».



«Протазанов». Выставка плакатов к фильмам Я. А. Протазанова

Игорь Ильинский рассказывает, как в наши дни, в поисках веселой комедии для новогодней телевизионной программы, снова вспомнили о «Процессе о трех миллионах». Рассказ Ильинского о комедии любопытен: это и краткое изложение сюжета старой протазановской комедии, в которой принимал участие актер, и раскрытие ее социального смысла, и анализ актерской игры, и даже упоминание о забавных случаях, происшедших во время съемок. Такой ход позволил авторам многое сократить в ленте и, не показывая всего фильма, создать представление о произведении в целом. Кульминационная для комедии сцена в суде разработана подробнее: на нее очень удачно накладывается звучащая из уст Ильинского оценка эпизода, данная А. В. Луначарским.

На экране еще идет окончание суда, а мы уже слышим слова, начинающие новую тему — связанную с фильмом «Праздник Святого Йоргена». Поскольку для авторов важно показать идейное и творческое родство этих произведений, то такая связь углубляет наше понимание творческих исканий Протазанова, оказывается весьма эффективной.

Есть в фильме и другие попытки кинематографического прочтения творчества режиссера. Скажем, в том месте, где речь идет о службе Протазанова у Ермольева, остроумно использован полиэкран: мы видим одновременно кадры из нескольких протазановских работ той поры. Этим приемом, весьма емким, подчеркнуто несколько обстоятельств. И то, что картин в те годы Протазанов снял очень много и что они были во многом сходны. И что качество их было не очень высоким.

Авторы приводят нас в старый кинозал: своеобразная публика, тапер у полотна экрана — все эти детали создают определенную атмосферу кинематографического сеанса в про-

шлом, помогают лучше почувствовать особенность лент эпохи Великого Немого. Есть кадры, снятые на улицах городов, возле современных кинотеатров с рекламными щитами: они подчеркивают мысль о жизненности произведений Протазанова.

Достаточно проследить те сцены и эпизоды, в которых авторы достигают несомненного успеха, проанализировать творческие ходы и приемы, воплощающие лучшие стороны кинопроизведения, чтобы убедиться в одной несомненной истине: каждая удача, каждое неожиданное и интересное решение тесно связаны с поисками кинематографических образных постижений темы, раскрытием своеобразия большого дарования режиссера Якова Протазанова.

Но таких — кинематографических — решений в фильме в целом немного. Некоторые из них — вроде сочетания цитаты из М. Кольцова с финалом «Его призыва» — неточны: в отзыве говорится о «строгом вкусе» режиссера, а на экране идут кадры, наименее удачные в отношении вкуса. Впрочем, даже такие, небесспорные кинематографические решения, на мой взгляд, предпочтительнее полного отказа от них.

Однако, к сожалению, подавляющее большинство эпизодов фильма сделано в форме иллюстративной лекции. Диктор за кадром сообщает сведения, называет имена героев и актеров, а на экране идут фрагменты из произведений режиссера. В какой-то момент, с появлением на экране Игоря Ильинского с его живой речью, личным характером восприятия материала, умением подчеркнуть в нем те или иные кинематографические стороны, возникает надежда, что лекция кончится и восторжествует художественное повествование. Но вскоре — увы! — снова звучит голос диктора.

Когда же Ильинский «возвращается» вновь, мы вдруг замечаем, что он произносит не свои, а написанные для него сценаристом слова. Дело в том, что на экране идут фрагменты из произведений, в которых сам Ильинский не участвовал, о них ему трудно сказать что-либо от себя, вот и возникает возможность превращения Ильинского-комментатора в Ильинского-диктора. Особенно явственно это видно на примере сатирической комедии «Дон Диего и Пелагея»: рассудочный, безличный текст очень не вяжется не только с личностью произносящего его человека, но и с характером идущей на экране ленты.

Кстати, о тексте. В большинстве эпизодов трудно разглядеть искусствоведческую точность, публицистическую остроту, образную яркость. За исключением слов, сказанных Марецкой, Алисовой, Ильинским «от себя», тексты, звучащие в фильме, производят сухое, казенное впечатление. Некоторые пассажи вызывают недоумение. «Узнав от призрака старухи ее тайну, Герман ведет большую игру» — это о «Пиковой даме». «Зрители увидели в фильме антицерковную сущность и нравственную силу повести Толстого» — это об «Отце Сергии». «Уроки «Аэлиты» заставили Протазанова задуматься о многом, и он решил догнать время», «его интересовали будни рабочего класса, штрихи из быта простого человека», — это об «Его призыве». В фильме, где неоднократно, устами хорошо знавших Протазанова людей рассказывается, какой он был веселый, живой человек, газетная сухость производит в особенности странное впечатление.

Недостаточная творческая активность авторов «Протазанова» по отношению к кинематографическому материалу привела к тому, что качество работы оказалось в прямой зависимости от фрагментов, внесенных в фильм. Наиболее интересными стали эпизоды, в которых рассказывается о самых лучших лентах Протазанова — это «Пиковая дама» и «Отец Сергий», «Сорок первый», комедии двадцатых годов, «Бесприданница». С одной стороны, это вполне естественно: «Протазанов» посвящен творчеству выдающегося режиссера, и лучшие его картины стали основой для лучших эпизодов фильма. И все же обидно, что кинематографисты не вели настойчивых художественных поисков во имя раскрытия сути дарования Протазанова средствами именно киноискусства.



Неистовый Малик

Равиль Биктагиров

Его все только так и зовут — Малик. В Москве с ним произошла однажды такая история. Некто очень хотел повидать знаменитого хроникера — народного артиста СССР Каюмова — и явился искать его на очередной пленум, собравший кинодокументалистов страны. Но кого бы он ни спрашивал, в зале и в коридорах Союза никто не смог показать ему Каюмова. Наконец, кто-то дал ему совет: «Ты не Каюмова ищи, а Малика». На другой день горемыке сразу показали: «Вот он, вождь ирокезов, стоит».

Он, действительно, вылитый предводитель индейского племени. Выдубленное солнцем лицо. Крутой орлиный нос. Светящиеся мудростью глаза. И надо лбом упругий веер седых длинных волос. Не хватает только томогавка в руках. Схожесть эта усиливается еще более, когда видишь Малика в движении — он слегка подтаскивает за собой правую ногу. В каких стременах она поранена, в схватках за какое правое дело?

Ответ подсказывает читанная недавно книга. «Очень грустно — вчера серьезно ранило нашего оператора Малика Каюмова. Очень его жаль, ведь это второй раз он попадает в госпиталь... Сейчас договорился, что в ближайшие дни отправляю в Москву Малика самолетом. Хочется спасти ему ногу». Это пишет Марк Трояновский*, начальник фронтовых киногрупп. Июнь 1944 года.

Три ранения, четыре ордена, несчетное количество отснятых сюжетов — таков ратный путь ташкентского «вождя ирокезов».

Я познакомился с ним в 1964 году. В обстановке, близкой к фронтовой. За несколько дней до Первомая ташкентское радио передало тревожное сообщение: у высокогорного кишлака Айни образовался оползень, камнепад перекрыл реку Зеравшан, угроза нависла — в буквальном смысле этого слова — над городами Пенджикент и Самарканд.

По долгу собкоровской службы я немедленно должен был передать подробную информацию в Москву. Но как добыть ее в столь сжатые сроки? Одно спасение — солидная разница во времени: в редакции начнут работать только через три часа. Сажусь в машину и мчусь в штаб округа: уж в армии-то знают все. Дежурный офицер, повертев мое удостоверение, щелкнул каблуками: «Посидите здесь — доложу генералу!» И — о, удача! — в комнате, в которой он меня оставил, что-то зашипело, запищало, солдат, сидевший в стороне перед приборами, встрепенулся, натянул на голову наушники и начал, быстро водя карандашом по бумаге, повторять... донесение из Айни.

Как нетрудно догадаться, ждать возвращения дежурного офицера я не стал. Через несколько часов, прилетев в Самарканд и получив первую информацию, я с удовлетворением передал зачин репортажа и шагал, довольный собой

---

* М. Трояновский. Я хотел написать книгу. Письмо матери. М., «Искусство», 1972.

к самолету, летящему к месту завала. Каково же было мое удивление, когда на его борту я столкнулся с людьми, обвешанными тяжеленными кожаными сумками. Опередили-таки кинохроникеры!

Вот тогда-то я и увидел впервые Малика Каюмова и сделал снимок, помещенный на следующей странице.

Писать о Малике Каюмове — задача не из легких. Не будь той встречи в Зеравшане, а затем и многих других, на студии и за ее пределами, я скорее всего отказался бы от командировки в Ташкент. Человек он интересной судьбы, много повидавший, азартный, подчас противоречивый: но в то же время предельно скромный, живущий по-спартански.

И потому я не буду пытаться выписать некий академический портрет человека и мастера. Читатель найдет здесь четыре разноракурсных абрисных наброска, у каждого из которых есть свой житейский ассоциативный повод.

Узелки

В одном из снятых Каюмовым фильмов, я видел, как ткутся прекрасные восточные ковры. Проворные руки раз за разом повторяют несколько нехитрых операций, но в результате на станке рождается произведение

Малик Каюмов в работе над фильмом



Малик Каюмов снимает в Айши (фото автора)



искусства. Так каждый день — восемьдесят тысяч узелков; сегодня, завтра... Какие же узелки составили маликовское «я»?

— «Университеты» мои начинались в медресе на Шахантауре,— вспоминает Каюмов.— Наставником у нас был свирепый, жестокий человек. Однажды я не приготовил урока, и домулло, скрутив мне руки, начал избивать меня камчой. Не знаю откуда во мне взялось мужество, но я вырвался и той же самой плеткой сполна отблагодарил своего мучителя.

Юному богоотступнику ничего другого не оставалось, как наняться работником в соседний дом. В доме том находилась... киностудия.

Шел 1931-й год. Киностудия называлась тогда Узбекгоскино. Снимался на ней фильм с броским названием «Американка из Багдада». Но ни красот чужестранной столицы, ни богатой иностранки на экране не было. «Американка» — это сорт хлопчатника, «Багдад» — название маленького кишлака. В фильме рассказывалось о становлении одного из первых хлопководческих колхозов Узбекистана в условиях ожесточенной классовой борьбы.

Девятнадцатилетнему Каюмову поручили роль комсомольца. Так состоялся его кинодебют.

В очередных лентах — роль кочегара («Гайль Москау»), затем инженера Рахимова («Колодец смерти»). И тогда же жгучее, нарастающее желание юноши Каюмова поменять рабочее место на съемочной площадке, стать позади кинокамеры.

Глазок объектива, ему казалось, мог вывести в широкий мир, туда, где царил высокий пафос созидания, где все было н о в о или преображалось на глазах, где все свершалось ради великих идей.

Уже первые операторские опыты открыли в смуглом новичке недюжинные способности хроникера. Он был динамичен, зорок, инициативен, смел. В 1933 году Каюмов-оператор снял закладку ташкентского текстильного комбината. А еще через пять лет фильм, смонтированный режиссером Каюмовым, получил Большой приз на Всемирной выставке в Нью-Йорке.

Каюмов — это живая летопись республики. Все самое значительное, что происходило в ее жизни, запечатлелось в его памяти и в миллионах узелков-кадров. Горячие будни строительства Большого Ферганского канала— 270 километров за сорок пять дней; радости и горести Худжума, когда женщины, сбросив паранджу, получали свободу и нередко тут же падали под ножом религиозных фанатиков; первые лекции в национальном университете; трепетные минуты вскрытия саркофагов Гур-Эмира; ликование дехкан, встречающих на своих полях голубые корабли «Ташсельма-



«Колодец смерти». Малик Каюмов в роли инженера Рахимова

ша»; танцевальные феерии «Бахора» — всего не перечислишь. Подобно жемчужинам, доращиваемым до самой дорогой цены в устричных раковинах, сокровища эти подолгу отлеживались в тайниках фильмотеки. Но вот наконец наступал день, когда заботливая рука изымала их на свет, подыскивала им достойное обрамление, и тогда взору людей представали такие шедевры, как «Встречи с Таджихон» — взволнованный рассказ о судьбе вожака кишлачных женщин и «Тринадцать ласточек» — повесть о двух школьных уроках аксакалов узбекской науки.

Последняя из них—десятиминутная короткометражка, снятая в 1965 году (сорежиссер — Н.Атауллаева),—по сей день поражает удивительной силой идейного заряда, емкостью и убедительностью киноязыка в раскрытии важной общественно-политической темы в столь лаконичной форме. Спустя сорок лет встречаются в родном классе первые ученики первой советской узбекской школы. За парты сели 13 человек — всемирно известные ученые, педагоги, инженеры, деятели искусства — заслуженные и уважаемые в стране люди. В их реальных судьбах рельефно отлился глубочайший смысл ленинской национальной политики, социального переустройства нашего общества, и документальная лента красноречиво, с атомной плотностью кинообраза свидетельствует об этом, умножая примеры по-настоящему творческой, партийной кинопублицистики.

Вдумчивость — этот закон режиссер Каюмов унаследовал от своего учителя, мастера довженковской школы — Даниила Порфирьевича Демуцкого. Стремительность — это качество помогло оператору Каюмову накопить столько материала, что список лент, созданных «обоими» Каюмовыми — режиссером и оператором,— перевалил уже за две сотни.

Год от году Малик (так и хочется к его имени добавить уважительную узбекскую приставку «ака») ужесточает требования к своей работе. Все сам зная и все сам умея, он не устает искать партнеров, которые, как ему кажется, могли бы придать киноматериалу более высокое звучание, сплести из накопленных им узелков новые узоры.

Очень большое место в творческом процессе он отводит сценаристам. Среди них можно встретить самых различных людей. Это и ташкентский профессор Лазиз Каюмов, и журналист-зарубежник Генрих Гурков (совместно с ним сделано 11 фильмов), и «огоньковец» Владимир Николаев. Совсем недавно Малик пригласил на студию Чингиза Айтматова и прокрутил ему ворох коробок из неприкосновенных запасов тридцатых годов. Писатель пришел в неподдельный восторг. «Вот бы сделать из этого эпопею для телевидения»,— заронил он мысль в голову хозяина. И теперь Малик ходит, мается: успеть бы к 50-летию республики. Но Айтматов, к сожалению, мог дать только совет, у него ближайшее время расписано по часам. А у самого Каюмова руки студийной текучкой связаны. Зато заручился он согласием Константина Симонова участвовать в создании полнометражного фильма о Голодной степи — давней своей мечты. Не дожидаясь сценария, развернул кипучую деятельность. Услышал: на заводе подготовлена к отправке огромная

партия новых хлопкоуборочных машин, картина потрясающая — тотчас послал туда операторов; в Гулистане вырастили небывалый урожай хлопка, уборка уже начинается — еще одну группу отправил ловить «драгоценное мгновение».

Узелки, узелки... Сколько отдано им сил и дум. И сколько еще предстоит отдать, чтобы выткать из них достойные времени кинополотна.

5.23

Для ташкентцев эти цифры — как пароль. Когда входишь в здание ташкентской студии документальных и научно-популярных фильмов, тоже сразу сталкиваешься с фотографией, на которой остановившиеся часы показывают пять часов двадцать три минуты. В тот час и в эту минуту на город обрушилось несчастье.

В жизни каждого человека бывает событие, которое оказывается пробным камнем его духовной и физической крепости. Для хроникеров узбекской столицы таким нежданным «экзаменатором» явилось землетрясение.

Вот что вспоминает о тех днях ветеран студии Исай Гибалевич:

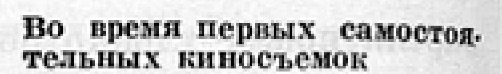
— Первым движением у меня в душе было, когда убедился, что все домашние живы-здоровы,— скорее на Анхор, на студию. Прибегаю, вижу в операторской уже толкутся Неля Атауллаева, Нарик Азимов... Лица мрачные. Оказывается, кто-то из руководителей студии не решается снимать без указаний. А Каюмова нет — он на фестивале в Ашхабаде. Размахиваем руками — один, пока бежал по городу, одну точку для съемки видел, другой — другую. Наконец порешили отправиться на поиски товарищей, у которых камеры могли оказаться дома...

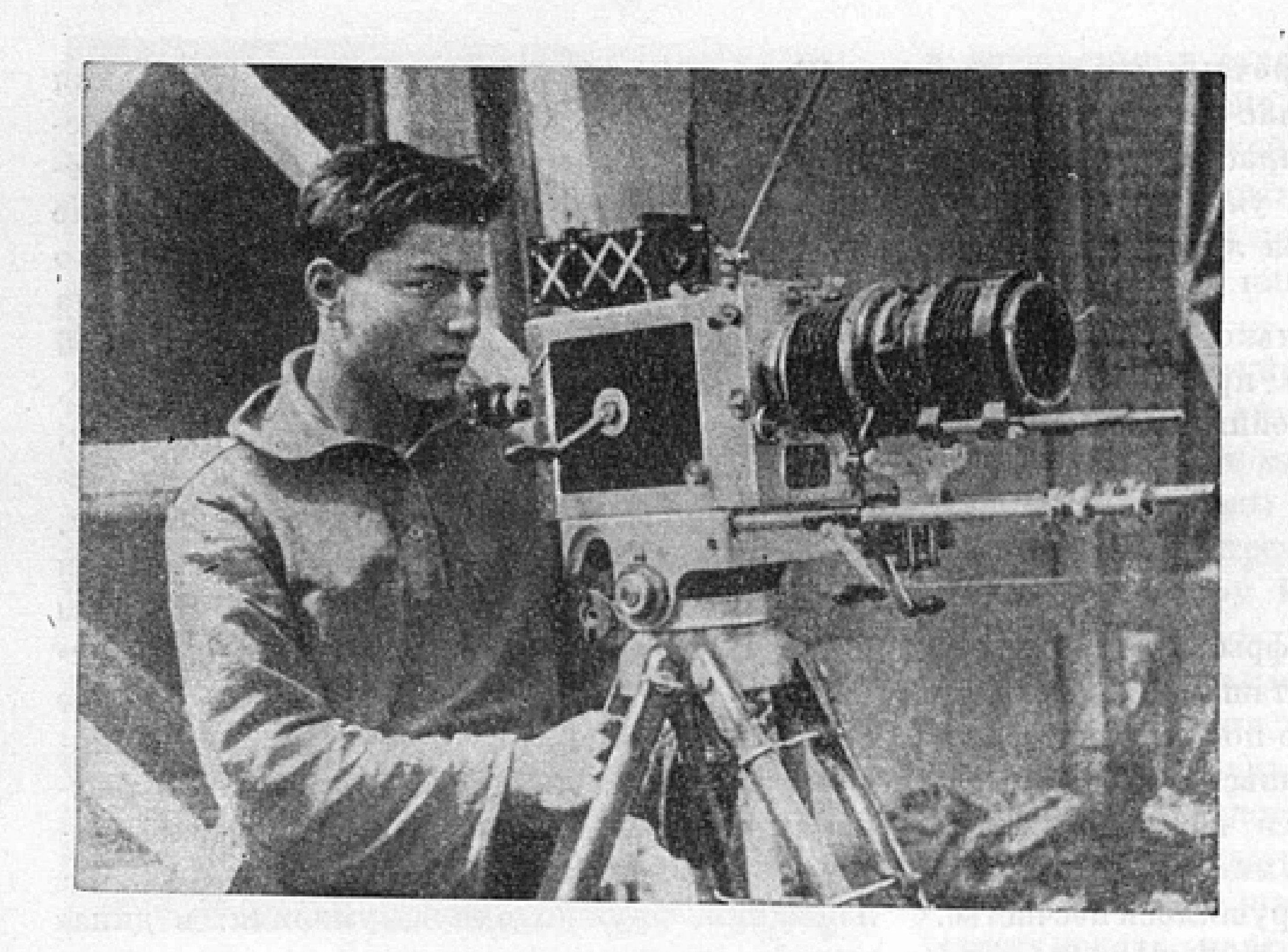
Как потом выяснилось, Каюмов пытался и не мог к нам дозвониться. Однако вечером мы уже встречали его всем операторским отрядом. Еще на трапе, увидев нас, он закричал через головы пассажиров: «Сняли?!» Конечно, на студии тотчас все завертелось. Были созданы несколько групп: для съемок на широкий и обычный экраны, на цвет...

Живы подробности того апрельского дня и в моей памяти. Накануне в Ташкент прилетел видный деятель мирового рабочего движения, француз Бенуа Фрашон. Утром, после первых толчков, ровно в девять, как и было запланировано, высокого гостя принимала Председатель Верховного Совета Узбекской ССР Ядгар Садыковна Насреддинова (правда, в отличие от обговоренного заранее протокола, не в кабинете, где еще не успели собрать осколки рухнувшей хрустальной люстры, а в конференц-зале), затем кавалькада машин тронулась на завод «Ташсельмаш». Вечером я писал отчет об этих встречах. В окно гостиничного номера доносился гул стадиона, где шла календарная игра «Пахтакора» с минским «Динамо», радио транслировало из театра торжественное закрытие белорусской декады. И вдруг стол подо мной поплыл, болельщики, дружно охнув, умолкли, в динамике на полуслове прервалась страстная речь народной артистки СССР Сары Ишантураевой. Через несколько мгновений в тишину ворвался спокойный, уверенный голос Ядраг Садыковны Насреддиновой, памятный мне по утренней беседе: «Товарищи, сохраняйте спокойствие!»

Рассказываю об этом вот почему. Когда я смотрел фильм «Ташкент. Землетрясение», особое волнение мне, конечно же, доставили кадры, снятые во время исторического матча: рекламный щит с датой — 26 апреля, ожесточенные лица футболистов, заполненные до отказа трибуны... Теперь, зная о неурядицах в стане кинохроникеров, я диву даюсь: как они собрали этот удивительно оптимистический кусок? Ведь в довершение всего, помимо обычных, наземных, в него вмонтированы еще и вертолетные планы!

В фильме этом, как ни в каком другом, обнажилось творческое кредо Каюмова. Как-то он жаловался: не удалось зафиксировать ни одного толчка... Понять его можно. Искусство кинодокументалистики в том и состоит, чтобы встречать события с открытым объективом. Но землетрясение, увы, пока могут предугадывать только кошки и собаки, и то лишь за несколько секунд. В принципе


Во время первых самостоятельных киносъемок



Каюмову в чутье и оперативности никак не откажешь. Скажем, когда в том же грозовом 1966 году в Ташкенте загорелся цирк, то на место происшествия первыми, опередив пожарников, примчались операторы (в связи с этим стоит привести шутливое признание вьетнамского режиссера Ле Хуана, который, будучи в Узбекистане, открыл тайну знакомства с Маликом Каюмовым: «Мы все время слышали от него — «Быстро, быстро!» Это были первые русские слова, которые мы выучили. И так мы его между собой называли»).

Но, необходимо подчеркнуть, никакая сенсация никогда не становилась для Каюмова самоцелью. Острый, напряженный факт нужен ему, чтобы полнее, ярче раскрыть силу человеческого духа и разума. Человек прежде всего! И не вообще человек — а созидатель, борец, строитель нового общества.

Малик Каюмов всегда тонко чувствовал своего зрителя и не случайно лишний раз подчеркивал необходимость выявления авторской позиции у кинопублициста, которая позволяла бы ему вести разговор со зрителем целенаправленно, увлекать его по пути, который увлекает и его — партийного художника. «Советскому кинематографисту,— писал он,— не должно быть свойственно выключение из времени, праздное созерцательство. У нас нет времени на пустяки, на темы, отвлеченные от интересов, которыми живет советский народ».

Малик Каюмов хорошо слышит, хорошо понимает современника и своими фильмами стремится идти ему навстречу, утверждая высокую нравственность и духовную силу нашего общества.

З а ч е м рвался он в бедствующий кишлак Айни? Чтобы живописать размеры катастрофы и возможные ее последствия? Нет, з а т е м, чтобы создать одночастевый киногимн «Зеравшан, Зеравшан, поклонись человеку!» Ч е л о в е к у!

То же самое гуманистическое начало ясно прослеживается и в его зарубежных работах. Что больше всего запомнилось в картине об освобожденном Вьетнаме? Бомба, превращенная в борону. А что зритель вынесет из зала после премьеры фильма «Золотая Бенгалия»— о молодой республике Бангладеш? Ощущение всенародного энтузиазма. Хотя легко понять и озабоченность главы правительства

шейха Маджибура Рахмана. «Problems. Problems, Problems...» — снова и снова звучит в его интервью.

Какова же избирательная способность каюмовского глаза? На этот вопрос ответил сам Каюмов. Вот что написал он после возвращения из поездки по мирной Индии: «Ездили мы вдвоем, я и иностранный кинооператор... Ездили по одной стране, смотрели на одно и то же, а увидели разное. Если уж говорить откровенно, моя Индия — страна новостроек — мне куда больше близка и понятна и нравится больше, чем его экзотическая Индия — с храмами, с бродячими фокусниками и заклинателями, которые являются ничем иным, как наследием колониализма, отбросившего страну на два столетия назад».

И вот сейчас в новой картине о республике Бангладеш, вступившей на путь политической независимости и экономического преобразования, режиссер Каюмов отыскивает и выразительно показывает самые главные черты социального прогресса этой страны. Его внимание сосредоточено прежде всего на показе людей труда, зарождения в республике новых общественных слоев.

Вот почему в фильме особо ощутимо пристальнейшее наблюдение за рабочими на строительстве дороги и жилья, за тружениками первых сельских кооперативов, впервые работающих на собственных полях, за молодыми учеными в исследовательских лабораториях. Четкая авторская позиция позволила съемочной группе дать на экране убедительную классовую характеристику современной действительности в молодой республике.

В то же время фильм «Золотая Бенгалия» подкупает мягкой лирической интонацией, свойственной вообще почерку Каюмова, красочностью и щедростью киноязыка. Включенные в него синхронные национальные обрядовые танцы («ловцы змей», «сбор чая» и другие) органично соседствуют с наблюдаемыми приметами нового и по-своему оттеняют современность. Внимание к человеку — в фильме дана россыпью целая поэма рук людей труда,— к подробностям его быта, уклада жизни, связи с окружающей природой в конечном счете помогают Каюмову и его товарищам приблизиться к постижению образа народа, к образу сегодняшней Бенгалии.

Каюмов отыскивает родственные с Узбеки-



«Канал»

станом черты в истории и искусстве этого народа, восходящие к временам Улугбека, Навои, Бабура. И тут же находит глубокую закономерность в том, что сегодня именно наша социалистическая страна оказывает серьезнейшую экономическую помощь народу Бангладеш в его борьбе с остатками колониализма, с бедностью, голодом, неграмотностью, на деле проявляя свой интернациональный долг. Об этом очень доказательно говорят эпизоды, посвященные самоотверженной работе советских моряков по расчистке от мин порта Читтагонг, работе советских вертолетчиков, прибытию в порт наших рыболовных судов.

Важно еще и то, что емкое, очень содержательное кинополотно «Золотая Бенгалия» как всегда по-каюмовски щедро своей зрелищностью, музыкальностью, сочными, поражающими деталями, так сказать, небывалостями.

Ну, а что касается всяческих небывалостей, то их, пожалуй, нигде не увидишь столько, как в Узбекистане. Однако они никогда не выступали у Каюмова на передний план. Художнический метод его можно было бы охарактеризовать словами Фучика: «Экзотика без экзотики». Так наш чехословацкий друг назвал один из своих среднеазиатских очерков и тем самым спрессовал в концентрированную формулу открывшуюся ему и потрясшую его до глубины души картину революционного преобразования еще недавно печально известной своей экзотической отсталостью земли.

Примечательно, что ту же веру исповедуют и ученики Каюмова. Казалось бы, молодежь обязательно должна охотиться за такими кадрами, которые могли бы поразить зрителя. Но работы молодых узбекских документалистов отличаются каюмовской сдержанностью, отсутствием рассчитанных на дешевый успех эффектов. Даже при выборе «эффектных» тем.

Возьмем, к примеру, последние интересные работы Даврана Салимова и Тулкуна Бабаджанова — «Новый год» и «Ветер весь день». В первой из них рассматривается очень драматичная история: елка в больнице, где дети прикованы недугом к койкам. Во второй люди — жители молодого города бухарских газовиков Газли — тоже находятся в об-



«Встречи с Таджихон»

становке из ряда вон выходящей: в постоянной, утомительно однообразной схватке со злым повелителем пустыни — хамсином. Однако и в той и в другой незаурядный антураж антуражем только и остается, авторы не нагнетают специально страсти, не выискивают подробности, способные лишний раз пощекотать зрительские нервы. Их интересует одно, главное: высокое единение людей, сообща преодолевающих трудности, степень их преодоления и проявление силы человеческого духа.

Экзотика без экзотики...

А мы — любовь!

В дорогу я прихватил с собой «Литературку» с персидскими стихами Расула Гамзатова.

Отарцевавший в царствии подлунном
И превращенный временем во прах,
С клинком в руке на скакуне чугунном
Седым Мешхедом скачет Надир-шах.

Стихи эти готовили меня к встрече с милым моему сердцу Каменным городом (таш — камень, кент — город). Салон самолета вдруг будто бы наполнился протяжными звуками ная, из закоулков памяти выплыли знакомые видения: купола Регистана, утонувшие в ночи; зубчатые стены Арка; безжизненная Ичан-кала — старые, бережно охраняемые памятники среднеазиатской культуры*.

Занятый своими мыслями, вчитывался я в строки стихотворения «Сабля Надир-шаха и рубаи Омара Хайяма». Недоумевает сабля:

— Придворные поэты фимиама
Мне не жалели, словеса граня.
Но почему вас, рубаи Хайяма,
Умельцы не вчеканили в меня?

Тут меня словно током ударило. Это ж спор Малика с самим собой! Совсем нетрудно представить этого неистового человека с клинком в руке на вздыбленном коне. Но сабельность его натуры никогда, ни одним намеком не проявлялась на экране. К нему можно отнести и эти слова:

— Мы рождены для разного напева,—
Хайяма отвечали рубаи,—
Ты пела смерть, исполненная гнева,
А мы — любовь, глашатаи любви.

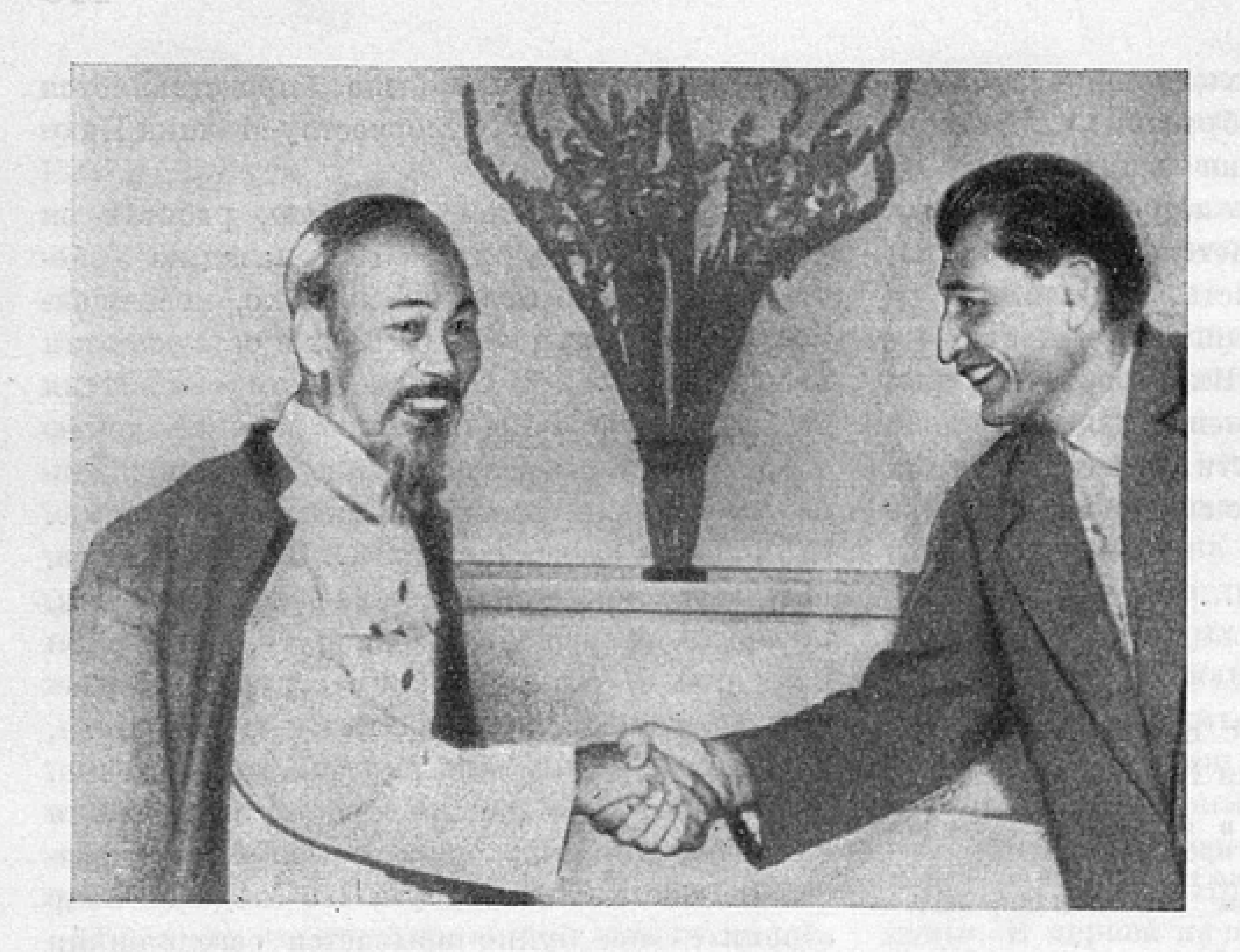
Последняя строка мне представляется ключом ко всему творчеству Малика Каюмова.

Последнее, над чем, я помню, работал он перед моим отъездом три года назад из Узбекистана — было большое полотно, посвященное юбилею Самарканда. И вот я остаюсь один на один с экраном в затемненном зале. Меня охватывает волнение: узнаю или не узнаю сценарий, много раз читанный и обсуждавшийся на моих глазах? Вспыхивают титры... «Самарканд всегда со мной»... Это — Каюмов, всегда все лично сопереживающий. Самолета, который должен был зависнуть, благодаря рапидной съемке, в зыбких струях, источаемых раскаленным бетоном, нет. Думается, правильно — это вычурно и традиционно. Знакомство с Вечным городом начинается с его «визитной карточки» — молчаливых развалин мечети Биби-Ханум. Но следом в кадр стремительно, буйно врывается сегодняшняя гордость нестареющего города — хохочущие девчушки, озабоченные студенты... Так на экране заговорило время.

Шесть частей пролетели, как одна. В зале вспыхивает свет. Я сижу в удобном кресле и думаю: что останется во мне от этого фильма? Пожалуй, вот это. Череп грозного самодержца на ладони ученого и кропотливый труд архитекторов, художников, историков из Москвы, Ленинграда, Ташкента, восстанавливающих резные орнаменты его усыпальницы,— открытая всем книга о торжестве жизни над смертью. И звучащий, как исповедь, комментарий кинолетописца: «Меня всегда чарует таинство творения. Рождение хлеба в добром усилии огня и рук... Волшебное превращение тугой глины в звенящую стройность кувшинов...» Каюмов по-хайямовски настойчив в воспевании нескончаемого земного «круговорота». Камера внимательно изучает витиеватые рисунки на афросиабских надгробиях, ведет нас в гору вдоль анфилады необитаемых дворцов, а диктор читает: «Я не знаю ничего более жизнеутверждающего, чем голубое ожерелье мавзолеев Шах-и-Зинда».

Столь же чуток он к прекрасному и когда оказывается на чужой земле. Обычные его

* Достопримечательности Самарканда, Бухары, Хивы.



Президент Хо Ши Мин принял Малика Каюмова во время съемок во Вьетнаме

гиды — служители муз. Надо, например, видеть с каким почтением снимает он профессора кабульского университета Абдулхака Битаба, нареченного в народе при жизни «царем поэтов» («Страна гор и легенд»). Студенты благоговейно целуют руки убеленного сединами старца, и кажется — среди них стоит Малик Каюмов. Своеобразным «гидом» послужили Каюмову рисунки на исторические темы президента Академии художеств республики Бангладеш Зейнуллы Абеддина («Золотая Бенгалия»).

Доброе, опоэтизированное восприятие окружающей действительности рождает и определенную ритмику монтажа. Каюмовским лентам присуща равномерность, песенная текучесть организации материала. Мне приходилось читать у некоторых критиков, что картины Каюмова трудно анализировать, потому что «в них нет очевидных профессиональных приемов и уловок, нет здесь ни резких перебросов, ни контрастов, ни параллелей... планы протяженны, они спокойно перетекают один в другой, без рывков и резких сломанных переходов».

Что верно, то верно. Но иначе и быть не может. Недаром кажется, что фильмы Каюмова по своему поэтическому строю во многом созвучны со знаменитыми газелями Навои.

И еще. Не в пример другим мастерам документального кино, он очень любит снимать в цвете. Цвет для него не средство лубочного оживления информации, а суть, сама информация, предмет скрупулезного исследования. Только так можно передать «доброту усилий» огня и рук, дарящих человеку хлеб насущный, «волшебство превращений» глины, приносящей в дом человеческий звонкую радость.

Может быть, как раз отсюда берет начало нынешнее увлечение Малика: стал он собирать ляганы — большие керамические блюда. Не единожды снимал он процесс их изготовления. И только при многократном просмотре цветного рабочего материала открылась ему увлекательная полифоничность древнейшего ремесла. Восемьдесят ляганов насчитывается теперь в его коллекции. Это — восемьдесят сортов глины, восемьдесят разновидностей печи, восемьдесят традиций росписи, восемьдесят состояний солнца, восемьдесят настроений умельца...

Напутствовал при мне Каюмов оператора

в Наманган. Напоследок в разговоре возникло имя известного наманганского гончара. Значит, прибавится в коллекции еще один красавец!

Мы часто говорим: он — жизнелюб. Он умеет радоваться всему, что его окружает. Умеет дарить радость другим. Таким мне видится и Каюмов. Но и любящее сердце не может не давать перебоев. Памятуя об этом, мне все время хотелось как-нибудь поделикатнее подобраться к вопросу о его «д о у т р и». Так академик Игорь Васильевич Курчатов называл дело, которое считал обязанным выполнить «до удара три». Удобный случай представился, когда мы заговорили о волнующей его теперь картине про Голодную степь.

— Думаю, это самый правильный выбор для подарка к 50-летию Узбекской ССР,— пояснил он.— Мудрить не хочу. Назову фильм просто «Голодная степь». Все знают, что это такое...

Я тут же с новым вопросом:

— А есть ли у вас, Малик-ака, тема-боль, та, которую вынашивают много лет и без осуществления которой умирать нельзя?

— Есть,— серьезно ответил Каюмов. Слушая его затем, я вновь, уже в который раз, увидел перед собой г л а ш а т а я л ю б в и.

— С того дня, как моя мама (так он и сказал — «мама»!) на моих глазах сбросила паранджу, мне хотелось поведать об этом миру. Укрепил меня в этом желании Джавахарлал Неру.

Незадолго до его кончины, встретившись с ним в Дели, я спросил его: «Вы дважды бывали в Узбекистане. Что больше всего запомнилось вам в этих поездках?» «Положение женщин в обществе. Если бы я смог увидеть такое у себя на родине — я был бы счастлив»,— сказал он.

Я сделал несколько лент о женщинах Советского Востока. Но все они — лишь подходы к большому публицистическому произведению. Работа эта безмерно ответственна и безмерно благодарна. Ведь «женский вопрос» — один из острейших в бытоукладе народов Средней Азии, и разрешение его, да еще в столь короткий срок, можно отнести к числу главнейших социальных завоеваний рабоче-крестьянского государства...

Что к этому можно добавить? Очевидно, то, что если названный фильм будет создан, то редактировать его, по всей вероятности, будет женщина — главный редактор студии Рано Салихова, и одной из героинь его может стать соавтор Каюмова — руководитель Второго производственно-творческого объединения Неля Атауллаева...

Усто

Есть на одной из старых улочек Ташкента, носящей имя Самарканд-дарбоза (некогда тут стояли ворота, ведущие в Самарканд), неприметная придорожная чайхана. Втиснулась она в крохотный пятачок между дувалами, всего с три десятка «посадочных мест» под ее навесами, скромненькие, утратившие былой цвет коврики украшают ее айваны. Но гостей тут в обеденный час видимо-невидимо. Объясняется это вовсе не тем, что чайхана стоит у дороги. Самарканд-дарбоза давным-давно перестала оправдывать свое название, сейчас на ней едва могут разминуться два автомобиля.

Секрет столь большой популярности чайханы состоит в том, что работает в ней великолепный мастер плова Махмуд-ака. Ранним утром он встает, закупает на рынке незапланированные общепитовским регламентом приправы к плову, наводит порядок в своем необширном хозяйстве, раздувает огонь в очаге.

Ровно в двенадцать снимает крышку с казана. К этому времени окрестные закоулки уже битком забиты машинами. Опаздывать нельзя, ибо через час можно получить удовольствие только от лицезрения поглощающих остатки плова едоков.

Мне приходилось видеть здесь самые разнообразные машины. С шашечками и без. И с надписью «Кинохроника». Когда мне нужно было повидать кого-нибудь из этого беспокойного племени, я приезжал сюда в полной уверенности, что если не того, кто мне нужен, то уж кого-либо другого встречу.

И вот однажды я обратил внимание, с какой завистью смотрит на окруженного молодыми парнями Малика Каюмова старый ошпаз.

Людей, подобных Махмуду-ака, называют в Узбекистане у с т о. Мастер, учитель. Но у Махмуда Игамбердыева, к сожалению, кроме своих собственных детей, кстати, отлично занимающихся в школе, учеников нет. А об учениках, как выяснил однажды я, он мечтает.

В своем рвении к делу, которому служат, ошпаз и его гость очень напоминают друг друга. Но только сейчас я начинаю понимать, насколько удовлетвореннее должен чувствовать себя тот из них, кто может повториться в окружающих.

Нынче Каюмов един в трех лицах: не только ведущий режиссер, лауреат республиканской премии имени Хамзы, но и художественный руководитель студии и ее директор. На каждом из этих поприщ он по-каюмовски неистов.

Вспоминаю свои первые визиты в желтое здание на канале Анхор. В коридорах объявления: «кто хочет поступать во Всесоюзный государственный институт кинематографии — подавайте заявления», «кто хочет начать работу над фильмом по личной теме — вносите заявки в перспективный творческий план».

В те дни бумажки эти были для меня объяснением, почему среди лауреатов премии Ленинского комсомола Узбекистана — о них мне предстояло писать в газету — оказался оператор Турды Надыров. И вот новая встреча. Турды, теперь уже секретарь партбюро студии, по моей просьбе рассказывает о своем учителе:

— Впервые близко столкнулся я с ним после второго курса ВГИКа. Приехал на каникулы, а он говорит: «Будешь снимать со мной фильм «Приезжайте к нам в Узбекистан». Дебют получился поучительным: до этого, пожалуй, никогда так полно и ярко, а главное откровенно, о нашей республике средствами кино не рассказывалось. Снимали мы даже аскию — соревнование острословов.

Поехали в Хорезм. Жара! Долго не мог попасть в маликовский режим. Встает в шесть, принимает холодный душ и — камеры на плечо.

У него это — всю жизнь. А каково мне после студенческой скамьи?

На площадке тоже не легче. Малик все время впереди. Заберется на минарет, кричит: «Отличная точка!» Мы пока доберемся, он уже с другого минарета рукой машет. За три месяца я полный курс операторских наук, вернее — мук, прошел. Зато узнал, что значат слова «мастерство Каюмова».

Позже по его рекомендации я был принят в группу Романа Григорьева, снимавшего фильм, вошедший в классику кинодокументалистики,— «Люди голубого огня». Когда закончил институт, в игровое кино я уже не пошел, хотя и были приглашения. И не жалею об этом.

Примерно по той же схеме складывалась творческая биография и у других молодых студийцев.

Рядом с Каюмовым невероятно интересно работать. До сих пор не могу понять, как он с лету определяет — получится или не получится из того или иного материала картина? Не глаз, а рентгеноаппарат!

Ну, а какой он рачительный хозяин и какой товарищ — об этом и рассказывать не стоит. Сам увидишь...

В самом деле, не обратить на это внимание было нельзя. Во-первых, ходил я по совершенно новому студийному зданию, а не по тому желтому «Узбекфильму», к которому привык. Заложил его Каюмов вскоре после землетрясения — как средства и материалы сумел пробить?! — и нянчил потом стройку, как рабочий, как прораб, даже как главный инженер.

Ныне перед пятиэтажным корпусом благоухает пышный сад (тоже маликовское детище: когда он не в поездке — за холодным душем следует физзарядка с кетменем в руках), шумит многоструйный фонтан... С нескрываемой гордостью демонстрировал Каюмов гостю начинку всех пяти этажей — от установок кондиционирования воздуха до светильников дикторских кабин. Запомнился один малень-

ких штрих: на ступеньках хрустнули под директорской ногой керамические плитки, и он нагнулся, чтобы бережно уложить их в гнезда.

Любимое его место в этом большом здании — холл первого этажа. Здесь на невысоком просцениуме перед стеной, завешанной дипломами и грамотами, проводит он летучие совещания, ведет житейские разговоры, принимает посетителей. За стеклом висит солнце, по асфальту рассыпаются искринки радуги, и сам вождь ирокезов расточает в ультрасовременном вигваме добродушие и спокойствие.

Дошло до наших дней одно изречение Тамерлана: «Правитель, который значит меньше, чем его плеть, не достоин быть начальником». Я вспомнил о нем вот почему. Даже в гневе — мне и таким доводилось его видеть — Каюмов остается самим собой. А история, убедившая меня в этом, была такая. Почти целое лето директор на студии отсутствовал. Вернулся — тут оттяжка, там промашка. Составили жесткий график выпуска фильма, посвященного тысячелетию великого мыслителя Абу Райхана Бируни — в данном случае выходить за календарные рамки было никак нельзя. И что же? В критический момент выяснилось, что технические службы не готовы к форсированному пропуску юбилейных материалов. По громкоговорящей связи последовало распоряжение собраться всем в просмотровом зале.

«Тринадцать ласточек»





На съемках фильма «В дороге и дома»

С изрядной опаской шел я на этот сбор. Но каково же было мое изумление, когда вместо ругательски-ругательной тирады Каюмов мирно, хотя и довольно ехидно, произнес: «Товарищи, мы вас всех любим...» От имени кого он говорит? — думал я.— Студийного генералитета? Творческих работников? Не знаю, да это, очевидно, и не важно. Важно, что он не шумел, кулаками по столу не стучал. Он внятно обрисовал положение и поименно опросил каждого:

— Что скажет Муяссар... Нина?.. Ира?.. Каюм?.. Шоира?.. Холида?..

Это была только лаборатория. Точно также он поднимал звуковиков, контролеров. Я сидел и поражался: неужели он знает по именам всех работников студии? Мне подтвердили: да, всех — ровно 240 человек.

По-человечески заинтересованно складываются у него взаимоотношения и с людьми в общем-то посторонними для студии. Помню, однажды Каюмов спросил меня: «Не хочешь ли заняться любопытным поиском? Под Ферганой живет «сын полка», который отвоевал всю войну и потом снова пошел служить в армию». Предложение меня очень заинтересовало. Так появился фильм «Дважды рядовой», доставивший радость не только мне, новоиспеченному сценаристу, но и герою — ибо, благодаря съемкам, он вновь обрел отца-командира.

Вспомнив этот случай, я хотел бы сказать несколько слов о том, как формируются тематические планы на ташкентской студии. Не побоюсь назвать их зеркалом быстротекущей жизни республики. Каюмов держит постоянный контакт с тысячами людей. Под занавес года десятки писем рассылает он в областные комитеты партии, центральные и местные культурные, научные, хозяйственные учреждения с просьбой: подскажите интересный адрес. И корреспонденты, какой бы пост они ни занимали, охотно откликаются на его призывы. В частности, по такой вот подсказке из Ферганы был снят и военно-патриотический фильм о дважды солдате.

Почта Каюмова... Это тема для совершенно особого разговора. Я расскажу только о нескольких листочках, исписанных размашистым почерком,— тех, что он вынул из конверта перед нашим прощанием. Их автора я заочно уже знал — видел на экране. Русо-

На съемках фильма «Золотая Бенгалия»



головый богатырь, наподобие Микулы Селяниновича, в... шортах. Он сетовал: был дважды в Ташкенте, но оба раза глубокой ночью, пролетом из Бангладеша в Москву и обратно, жаль — не встретились. Глаз мой зацепился за выпирающие из текста рифмованные строчки. Заметив мое любопытство, Каюмов пододвинул ко мне интригующий лист — на, читай!

Вспоминает он Читтагонг,
толпы народа в порту,
Как вспоминал водолаз
первый свой спуск в темноту.
Вспомнит, быть может, и...
Рикш... И полуденный зной...
И как лечимся мы, запивая пилюли
водой...

Торопливый дорожный экспромт этот принадлежит перу моряка С. П. Зуенко. По фильму «Золотая Бенгалия» я имел хорошее представление, чем он занимается в далеком Читтагонге — поднимает затонувшие во время освободительной войны корабли, очищает со своим подразделением порт от минных заграждений. И вот иной, жизненный штрих к его кинопортрету. И этот штрих лишний раз подтвердил, как щедр Малик на дружбу, как близок и нужен он людям. А это еще одна черта в портрете кинопублициста.

...Самолет набирает высоту. Закончилась столь радостная для меня командировка. Как самые дорогие сувениры увожу я память о возвращенных мне камерой Малика Каюмова голубоглавых шедеврах Самарканда, Бухары, Хивы. Создатели их тщились оставить память о себе потомкам, вплетая в затейливый рисунок орнаментов арабскую вязь своих имен: Али Иссафи, Фахра Али, Шамсиддин и Бадриддин... Редко кто может теперь эти загадки прочесть. Не знаю, какими буквами и где будет начертана память об усто Малике Каюмове? Узбекским алфавитом или русским? Или тем и другим?

Не знаю. Знаю только одно: все, что он делает сегодня, каждый его кадр, запечатлевший новую яркую жизнь Советского Узбекистана, дыхание времени, красоту и величие нашего современника, заключает в себе р а д о с т ь Каюмова-мастера, Каюмова-художника, умеющего вдохновенно говорить о любви к человеку... А любовь — и есть память...



Факт – образ – факт

Г. Франк

Записки документалиста

ВСЕГДА ОТКРЫТИЕ...

Образность нам представляется как наиболее полное разрешение принципа единства формы и содержания.

С. Эйзенштейн

Соленый хлеб

Все в документальном фильме идет от жизни, все питается ее соками. И мне кажется, интересно было бы проследить, как именно из жизненного материала, из всем видимых обыденных фактов порой рождается образный кинорассказ. Любой документалист рассказал бы об этом по-своему. Я расскажу так, как это случилось у меня.

Однажды мне, новичку, предложили снять для телевидения документальный киноочерк о рыбаках. И я согласился, хотя никаких идей по поводу «рыбацкого» фильма не имел, кроме (но в этом было стыдно признаться) смутных ощущений от сигналов ревуна, услышанных годом раньше на маяке за мысом Колка. Мыс этот — в Ирбенском проливе Балтийского моря, и попал я туда по заданию редакции рижской вечерней газеты, где тогда работал.

...Было начало апреля. Над морем висел туман, и смотритель маяка включил ревун.

У-у-у!.. У-у-у!...

Днем я уже свыкся с протяжным звуком, но ночью долго не мог уснуть. Да и сами хозяева не спали. Смотритель жил на отшибе, держал скот, и всю ночь в хлеву перед отелом ревела корова. И это мычание, и зов маяка в тумане, да еще шум моря и сосен — все смешалось в сплошной рев, наполнив ту ночь невыразимой тоской и тревогой.

Под утро корова отелилась. Когда туман рассеялся, умолк и ревун. Только чайки кричали, и по-прежнему шумело море, и на дюнах скрипели сосны, которые от постоянного напора ветра растут на мысе заметно под углом, как бы откинувшись спинами к суше...

Вот с этими ощущениями я и поехал после разговора в «Телефильме» на море, в рыбацкую артель «Звейниекс» начинать работу над очерком. Поехал, не имея ни плана, ни сценария, ни названия, захватив только фотоаппарат.

Здесь мне бы хотелось кое-что пояснить. Дело в том, что к фотографии я питаю особое пристрастие. Пользоваться фотокамерой меня научил отец. После службы в армии я работал репортером в газете. Фотография привела меня в кино и помогает в работе до сих пор. Вмещающийся в карман ФЭД стал как бы фотозаписной книжкой. Ведь снимок — это и путевая заметка, и «узелок на память», и мысль, и тема, а порой и «ключик» к изобразительному решению фильма.

Итак, я приехал в рыбацкий поселок пока с одним только намерением произвести, так сказать, фоторазведку, не предполагая еще тогда, что тем самым уже начинаю съемку фильма.

* Первую статью см. «ИК», 1973, № 10.

А начал я с того, что сходил с рыбаками на промысел, пожил в поселке и, не жалея кадров, все отснял. Снимал портреты, жанровые сцены, но больше всего — как ловят рыбу.

Первый же мой «улов» оказался удачным — около трехсот фотографий! Разбросав их дома на полу, я стал искать, за что бы зацепиться, попытался сложить нечто вроде фотофильма, понятного без каких-либо комментариев. И мысль и чувство хотелось выразить одним только изображением.

И кое-что начало проясняться.

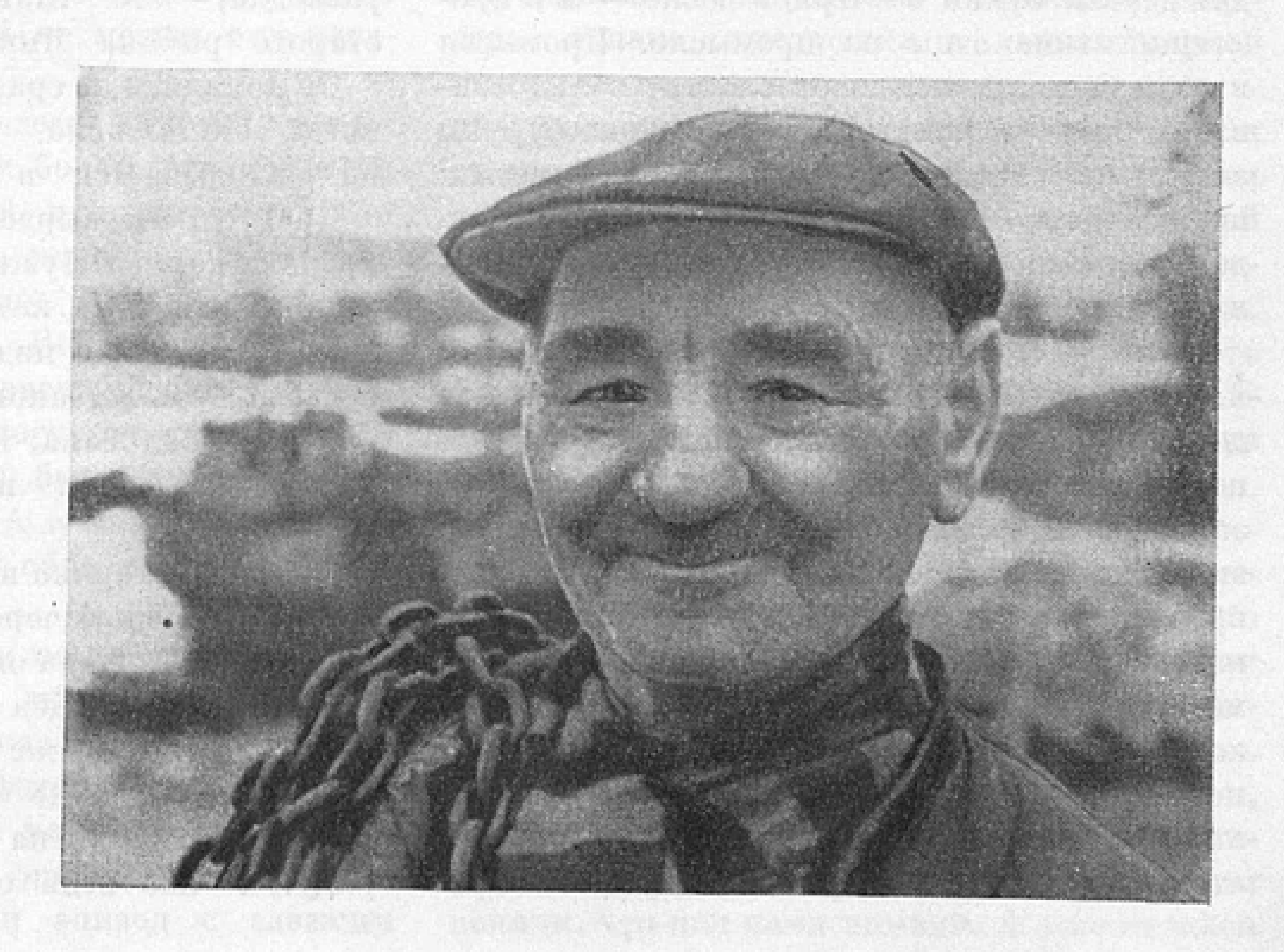
Прежде всего то, что в киноочерке должно быть как можно меньше рыбы и как можно больше людей. Что это должен быть фильм-размышление о жизни рыбака, а не рассказ о том, как ловить рыбу. «Монтируя» фотографии, я неожиданно нашел и ключик к осмыслению всего увиденного в первые дни. Камни!!

Море в день приезда было спокойным, почти гладким. Даже с трудом угадывался горизонт. Штиль, видимо, держался уже несколько дней, соль на прибрежных валунах успела под солнцем высохнуть, отчего на фотографиях они казались огромными белыми хлебами с черной корочкой внизу. А в одном из «пасьянсов» эти хлеба легли рядом с другой фотографией — обветренными и просоленными насквозь руками старого рыбака. Два кадра, столкнувшись, родили образ рыбацкого труда, и сразу возникло название очерка — «Соленый хлеб», «Саля майзе» по-латышски.

Я тут же связался с кинооператором «Телефильма» Висвалдисом Фрияром, чтобы это снять на кинопленку. Мне казалось, что белые камни могут стать хотя бы фоном для титров или началом фильма. Но увы!.. Мы не успели. Пока приехали, прилив слизал с наших «хлебов» поэтическую соль, а мокрые они ничем не привлекали. Хорошо, что на фотографии остались.

Потом поднялся шторм, и на тех же гладких камнях мы нашли разбившуюся чайку. И это подсказало драматургическое решение, вернее, пока только драматургическую ось кинорассказа: в е с н а — о с е н ь. Мы решили снимать весну и осень в состоянии моря, в жизни рыбаков...

И мы сняли жен, матерей, невест, встречающих мужчин после долгого промысла в Атлантике, и их же, когда снова расстаются.



Старик Янкович. Ему шла семьдесят третья осень...



«Ожившая фотография»

Рыбаки ведь, как чайки, на берегу у них только гнезда, а живут в море. Сняли проводы стариков на пенсию, чествование за верность морю, и праздник именин для самых маленьких. Первый школьный день в рыбацком поселке, в первом классе учительница выводит первые буквы на черной доске — и в кромешной тьме отцы на промысле. Промысел в стужу, когда леденеют снасти, волна сбивает с ног,— и полный штиль, только буруны за кормой. И все это монтировали встык: первую букву «у» и «у-у-у!..» — басовый гудок корабля за окном. Волнение моря — и качание колыбели.

Весна — осень — весна...

В ходе съемок драматургическая ось начала давать ростки и ответвления, превращаясь постепенно в живое древо фильма, диктуя эпизоды и календарный план нашей киноэкспедиции. И параллельно со съемками все время велась фоторазведка новых эпизодов и кадров. По фотографиям, как по заказам, мы уточняли с оператором Фрияром и его ассистентом Рикардом будущие стыки, композиции, стиль. Мы, к примеру, договорились все кадры снимать без переднего плана, чтобы на экране не терялось ощущение простора. А многие фотографии вошли в картину кинокадрами.

Но самое ценное, что нам принесла фоторазведка,— это главного героя фильма — старого рыбака Янковича.

Он появился не сразу, а уже к концу съемок, когда стало ясно, что отснятый материал не складывается в кинорассказ.

Древо-то мы вырастили, но оно не имело крепких корней. Нужна была какая-то история, история человека, который, подобно соснам на мысе, выстоял и под ветрами и под ударами судьбы. Ведь рыбаков латвийского побережья жизнь не баловала, в былые времена заиметь моторную лодку и то считалось выйти в люди.

Я увидел старика в гавани в рабочей куртке с якорной цепью через плечо, вот таким, как на снимке. Сначала он мне просто понравился, а потом, разглядев толком фотографию, я вспомнил: да это же тот самый старик, который на «Празднике осени», когда старых рыбаков провожали на пенсию, сидел в первом ряду. У нас ведь есть кинокадр — старик,

полный достоинства, не торопясь, вчитывается в только что полученную Почетную грамоту и, как бы взвесив ее на ладони, с особым изяществом закрывает. Он тогда был в черном костюме, при галстуке, а не в этом полосатом шарфе с булавкой. Он ничем не отличался от других и все же чем-то отличался. Подчеркнутым чувством достоинства, завершенностью жестов, артистизмом, что ли...

Короче, мы с оператором поняли — это он, именно такой старик нам нужен!

Мы побывали у Янковича дома, он показал семейный альбом. Мы увидели молодого Янковича матросом на паруснике, на торговом корабле, групповой снимок — хозяин у бочки, вокруг — команда. Он показал виды многих портов мира, где ему довелось побывать — Дьепп, Нью-Йорк, Рейкьявик, Буэнос-Айрес... И другая фотография — опять на родине, у своего «корабля» — старой рыбацкой лодки. Это была история целого поколения.

На второй день мы сняли Янковича в рыбацкой гавани и у моря. Зная, что предстоит съемка, он надел другую куртку, не такую затасканную. Но весь он был настолько естествен, что настрой не мешал ему оставаться самим собой.

Янковичу шла семьдесят третья осень. Ходить на промысел он больше не мог и на море смотрел с тоской и нежностью. Так смотрит старик на свою старушку, с которой прожил век душа в душу. Каждое движение Янковича имело смысл. Вот он, что-то вспоминая, глянул на заржавевший якорь... Вот, переступив с ноги на ногу, он чуть подался вперед, к волне... Все было окрашено его душевным состоянием. А в монтаже эти тончайшие движения души обрели еще большую значимость.

Образ старого рыбака помог нам «собрать» фильм. Правда, узнай мы его раньше, он вошел бы в кинорассказ более органично.

Так, шаг за шагом, фоторазведка вела нас к финишу. К тому же нам повезло. Совершенно случайно мы с оператором Фриаром наткнулись на веселый эпизод с заезжим фотографом, снимавшим возле клуба семьи рыбаков. И как-то само собой получилось, что финал очерка — это небольшой фотофильм, в котором наряду с кадрами фоторазведки использованы и снимки из семейного альбома Янковича. Только самый последний кадр — чайки на камнях — «комбинированный». Длиннофокусным объективом оператор снял чаек в покое, затем мы их спугнули, они стаей улетели в море — и создалось впечатление ожившей фотографии.

А ревун, послуживший для очерка как бы камертоном, помог нам затем найти ключик для звукового решения. С тревожных гудков — они даны на фотокадрах «соленых хлебов» — фильм начинается. Ревуном он кончается.

Соль на камнях. Соль на руках. И сигналы маяка — как воспоминание о море — и голос с берега...

Этот голос стал и лейтмотивом музыки. И тут звукорежиссер и композитор очерка Людгард Гедравичус преподал мне полезный урок.

Стремясь к документальности, я хотел, чтобы в фильме звучал настоящий ревун. Одобрив звуковое решение в принципе, Людгард, однако, предложил в данном случае имитировать сигналы каким-либо музыкальным инструментом, например, валторной. Он сказал, что так даже будет лучше, гудки органичнее сольются с главной музыкальной темой — колыбельной. Но все-таки я уговорил его. Дни как раз стояли мглистые, и мы поехали к устью Даугавы записывать настоящий ревун. Поехали самой кратчайшей дорогой, как нам казалось, по кромке залива.

Осенью пляжи пустынны, берем разгон — наш «Москвич» катит, как по столу. Уже издали был виден маяк, когда машина немного забуксовала. Пустяк, думаем, шофер нажмет на газ — и выскочим. Но чем больше он нажимал, тем глубже колеса уходили в песок. Мы стали подкладывать под них доски, ветки, мы тянули машину, как бурлаки, и напирали сзади — ни с места. И тут только мы поняли, что под нами плывун. А уже начался



Весна. Соль на камнях...

прилив, вода подступала к кабине, быстро надвигались сумерки, и поблизости — никого.

У-у-у!..— гудел вдали ревун, но где уж тут записывать звук, если в микрофон грохочет прибой, а машину засасывает песок!

Не стану описывать всех приключений, скажу только, что бесславная звукоэкспедиция кончилась к полуночи, когда нас вытащил тягач береговой службы. Дважды он рвал стальные тросы, настолько глубоко засосало машину.

А на следующий день вечером, когда мы встретились с Людгардом на телестудии, он дал мне прослушать гудки. Они звучали чисто и тревожно, словно женский голос, зовущий с берега. Даже тревожнее, чем тогда, за мысом Колка. Это была валторна. И записал ее Гедравичус в радиокомитете, во время перерыва между репетициями симфонического оркестра...

Признаться, я до сих пор не перестаю удивляться, что «Соленый хлеб» в конце концов получился. Во-первых, это была моя первая самостоятельная работа. А во-вторых, есть еще одна причина.

Мы ведь пустились в плавание без какой-либо ясной идеи, без названия, без сценария. И все пошло от самых обыкновенных валунов — и название, и драматургия, и весь образный строй фильма. Разве это не удивительно?..

Нужен ли «ход»?

Пульсар

Тут мне бы хотелось высказать мысль, которая, быть может, покажется спорной.

А что если образное открытие, то есть «перевод» будничного факта в новое качество — есть один из первоэлементов драматургии документального фильма не только поэтического, а любого жанра, образной публицистики вообще! В такой же степени, как, скажем, независимо от характера человека и его жизненного пути, неизменна клеточная основа его ткани?

...Мы видим простой факт. Изобразительно, словом, музыкой он превращается в образ. Этот образ впитывается следующим за ним обыкновенным фактом... На более высоком уровне накала кинорассказа они превращаются в новые образы, которые, опять как бы растворившись в обыденных фактах, затем снова поднимаются до обобщения... И так,

Соль на камнях, соль на руках... Осень



двигаясь по спирали, постепенно накапливая образную энергию, драматургия фильма приводит к высшей точке обобщений в финале.

Факт-образ — факт-образ...

В связи с этим я хотел бы возразить (в одном только пункте!) документалистам Борису Добродееву и Константину Славину, которые в заметках «С точки зрения драматурга...», кстати, опубликованных под рубрикой «Приглашение к спору», пишут: «...Как быть, если мы постоянно ограничены аскетически строгими средствами, если у нас нет живого актера, нет возможности реставрировать атмосферу и эпоху в изобразительном решении, в звуке? Может быть, именно поэтому мы испытываем каждый раз такую растерянность и робость при столкновении с живой натурой, с живыми героями? Может быть, поэтому на протяжении многих лет эксплуатируются одни и те же, давно набившие оскомину рецепты мнимой, внешней организации материала, то, что условно называют «приемом», «ходом» фильма, но что не имеет ничего общего с подлинной драматургией»*.

«Драматургия — всегда открытие...»— провозглашают авторы.

* «ИК», 1970, № 8, стр. 94—95.

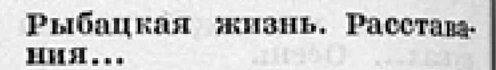
Это действительно так. Но, может быть, мертворожденные «приемы» и «ходы» бытуют в иных наших документальных фильмах не только, вернее, не столько из-за аскетически строгих средств, отсутствия живого актера, трудности реставрации атмосферы и т. п., а потому, что мы не сумели или даже не пытались найти в жизненном факте, в отснятом материале образ. Или хуже того, грубо инсценировали факт «под жизнь». Так что, может быть, корни неудач, невыразительности следует искать прежде всего, так сказать, на эмбриональном уровне фильма. На уровне первоначального видения — авторского, операторского, режиссерского. А к предложенной формуле: «драматургия — всегда открытие» надо добавить одно слово: драматургия — всегда открытие... образа.

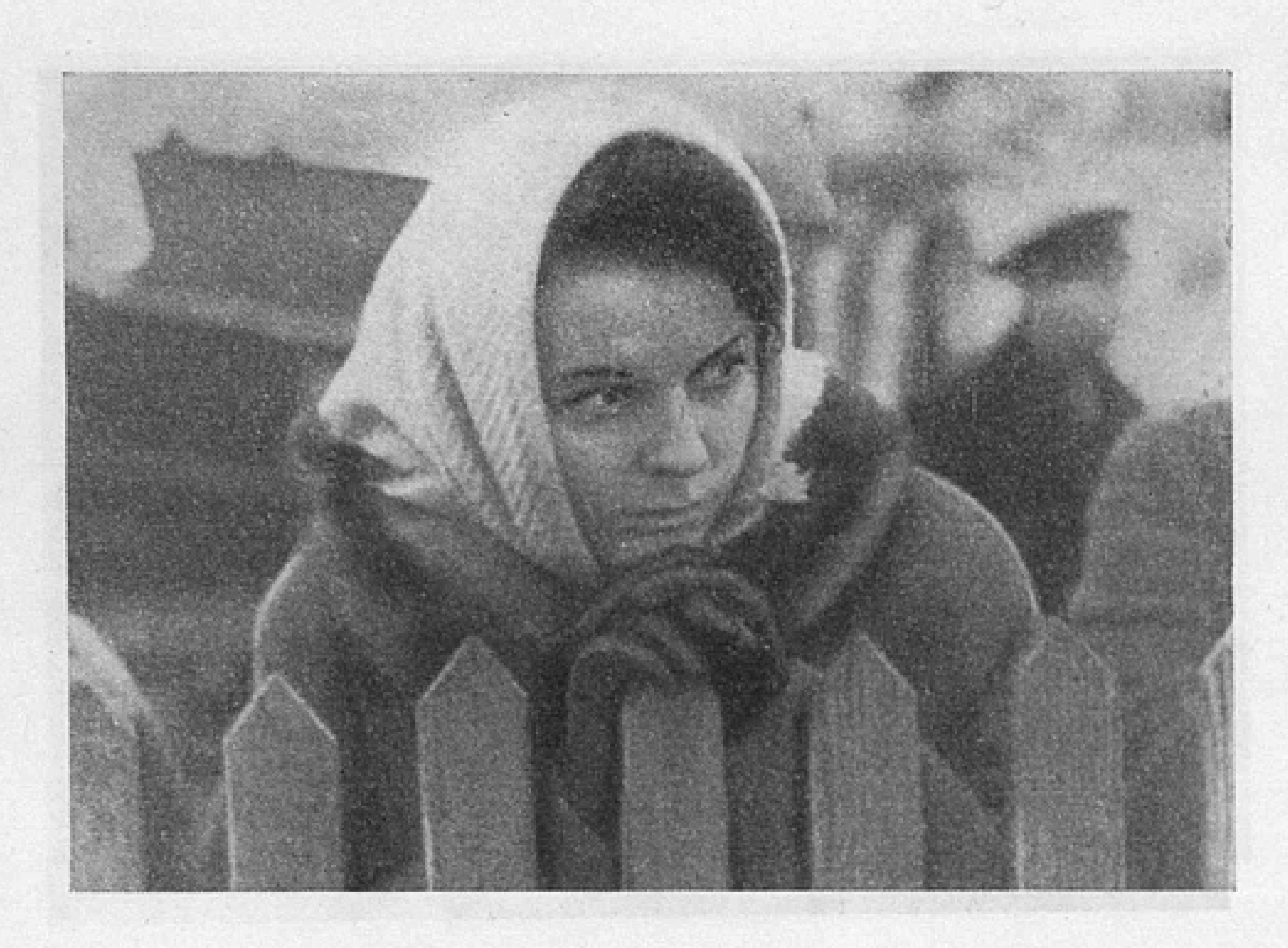
Факт-образ — факт-образ...

Мне кажется, что только в том случае, если в фильме, будь то игровой или документальный, бьется «кинопульсар», он может волновать как произведение искусства. Собственно, волнение — та же пульсация, оно, видимо, ею и вызывается.

Сошлюсь здесь на Эйзенштейна.

Анализируя в «Неравнодушной природе»


Рыбацкая жизнь. Расставания...



общие принципы органичности произведения искусства и их воздействия на человека, он приходит к следующему выводу:

«Очевидно, что такого рода произведение имеет совершенно особое воздействие на воспринимающего не только потому, что оно возвышается до одного уровня с явлениями природы, но и потому, что закон строения его есть одновременно и закон, управляющий теми, кто воспринимает произведение, поскольку и они являются частью органической природы. Воспринимающий чувствует себя органически связанным, слитым, соединенным с произведением такого типа совершенно так же, как он ощущает себя единым и слитым с окружающей его органической средой и природой.

В большей или меньшей степени это ощущение неизбежно в каждом из нас, и секрет состоит в том, что в этом случае и нами и произведением управляет одна и та же закономерность»*.

Думаю, что пульсация как органическая основа драматургии документального фильма тоже охватывается этой закономерностью. Она — вопрос не формы, а самой сути. Она исходит из диалектики природы. Ведь все в мире пульсирует — от невидимой живой клетки до пульсаров далеких галактик.

* Сергей Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах, т. 3. М., «Искусство», 1964, стр. 46.

Косачиха

Расскажу одну историю, в которой я ощутил эту пульсацию с особой силой.

После демобилизации из армии в пятьдесят втором году я одно время работал лектором во Владимире. Приходилось часто бывать в деревнях, рассказывать о текущей политике в клубах, избах-читальнях, на полевых станах. Встречи в старинных русских деревнях за Суздалем, Мстёрой, Судогдой, Гусь-Хрустальным оставили во мне глубокий след.

Однажды я поехал читать лекцию в дальний Заклязьминский колхоз. Завклубом, с которым накануне удалось созвониться, обещал даже расклеить афиши в бригадах.

По тракту добирался на попутной машине, потом пешком — баллон лопнул. Помню, шофер вылез из кабины, глянул...

— Сержант Евдокимов отстрелялся.— сказал он и добавил:— Тут через сечу недалеко, церкву увидишь...

...Был конец осени. Лил дождь. Полем и

Встречи...



«через сечу» — просеку значит — шла трасса высоковольтной линии. Ее только прокладывали, мачты у мокрых бетонных опор еще лежали. Вокруг — ни души, серо и уныло. Такая природа бывает только в октябре — нагая, стынущая под ветром.

«Тут недалеко» оказалось добрым десятком километров. Добрался я в деревню уже в сумерки. Промокший до нитки, постучался в первый же дом на окраине, чтобы узнать, где живет завклубом.

Увидев меня, хозяйка первым делом предложила снять плащ, выжала его над корытом и повесила у печи. А когда, малость обогревшись, я собрался идти, она принесла из сеней старую шинель.

— Наденьте, пока плащ-то сохнет.

Уж очень шинель короткая была, и я в шутку спросил, нет ли размером побольше.

— От отца осталась,— тихо ответила хозяйка. По ее голосу я понял, что шутка была неуместной. Потом она рассказала, что отец вернулся с фронта раненый, прожил с год и помер...

В старой шинели, похожий на демобилизованного солдата, я побрел к завклубом. Дождь все еще лил, хотя не так сильно. Только ветер не унимался. Мимо проехал самосвал. У магазина сельпо он остановился. И шофер затрусил к воротам соседнего дома. Я окликнул его:

— Здесь живет завклубом?

— Здесь.

Мы вошли в дом. В лицо пахнуло теплом. За столом сидели несколько мужчин с потными лицами. На столе — самовар, еда, выпивка. Шофер, видимо, свой человек здесь, скинув телогрейку, сразу пошел к столу. Я остался у порога.

— Что стоишь, пехота, стаскивай шинельку! — сказал мужчина в тельняшке и налил мне стакан водки.

В такую погоду не грех было и выпить. И я выпил, правда, не до дна.

— Э, друг, не пойдет, трассу позоришь...

Матрос меня принял за монтажника с трассы. Я объяснил, что приехал насчет лекции.

— А-а! Ждали, ждали!..— воскликнул он так радостно, будто тут же готов был ринуться в клуб. Но неожиданно спокойно добавил:— Посиди. Погода нелетная, только зря таскаться.

Я засмеялся. Признаться, и самому не


Косачиха

очень-то хотелось уходить от тепла. Тем более что, как выяснилось из разговора, «до клуба еще версту грязь месить в соседнюю бригаду». А на дворе — добрый хозяин собаку не выгонит.

Словом, никуда я не пошел бы. Но тут сосед (помню только, что он был рыжий), видимо, неправильно истолковав мою заминку, съязвил:

— Товарищу лектору надо путевочку отметить, отметим и так...— И долил в мой стакан водки.

Матрос ухмыльнулся — это он был завклубом.

Что мне было ответить? Что, мол, меня не так поняли, что дело не в отметке, и так далее.

— Ладно, вам лень,— обратился я к хозяину,— дайте мне ключи, сам пойду.

— За здоровье товарища лектора! — не унимался сосед.

— Хватит, рыжий! — отрезал завклубом и как-то неловко встал, выпрямился.

Все затихли.

— Маша, подай мне ногу!..— позвал он жену, выбираясь из-за стола. И тут я увидел, что он без правой ноги. И опять, как в доме на окраине, я почувствовал, что не то сказал.

Жена принесла протез.

— Шлют вас тут,— буркнула она.

В полутьме добрались до клуба. На дверях ветер трепал угол мокрой афиши. Зашли. Завклубом зажег керосиновую лампу, скрипя протезом, понес ее к трибуне, откуда-то достал графин с водой.

— Читай!..

Я молчал, чувствуя какую-то вину перед этим человеком.

Потом, успокоившись, он спросил, не найдется ли покурить. Я машинально сунул руку в карман чужой шинели. Смотрю: сложенная для курева старая газетка, махорка...

Завклубом оторвал на закрутку, отсыпал махорки. Закурил.

— Откуда? — удивился он.

Я рассказал, как было: промок по дороге, обогреться дали.

Народу в клуб пришло не очень густо. Несколько парней, девчата и одна старуха. Мы сели в кружок, поближе к печи. Я рассказал о текущих событиях, задавали вопросы — как мог отвечал. А после беседы кто-то заиграл на гармони, и в клубе стало еще теплее.

И тут подходит старушка и, как-то странно оглядев меня, спрашивает:

— Что, сынок, опять война будет?

— Почему же, бабушка? — удивился я.

— Перед той войной к нам тоже лектор приезжал, а потом враг пошел...

Я рассмеялся.

— Что, Косачиха, мелешь?! — вмешался завклубом.

Но когда старушка пошла к выходу, он рассказал, что у нее четверо сыновей не вернулись с фронта, она и рехнулась. Теперь она смирная, только все еще войной живет...

Утром, уходя из деревни, я встретил Косачиху у церкви. У старой церкви с дырявой, местами покосившейся чугунной оградой. Хотелось извиниться за вчерашнее, но вышло так, что старуха сама словно оправдываться стала за непорядок у святого места. Она перекрестилась и тихо, будто сама себе, стала рассказывать, что зимой сорок первого года, когда Москва была в опасности, эту самую чугунную ограду колхозные старики разобрали на пики... Ведь не голыми же руками встречать немца, если прорвется...

Правда это или нет — не знаю. Но я поверил.

И сейчас, вспоминая Косачиху, я вижу ее бесцветные, выплаканные глаза, и кажется, будто говорила не она, а ее пра-пра-прапрабабушка времен Отечественной войны 1812 года. Факт-образ — факт-образ...

Дом на окраине... Солдатская шинель... Теплая компания за выпивкой... Бывший матрос без ноги... Веселая гармонь... Косачиха.

Из самых обыденных обстоятельств вдруг вырастали эти образы войны, и так, погружаясь все глубже и глубже в ее память, я очутился у дыры в чугунной ограде, за которой открылся целый пласт истории и, кажется, сама душа народа.

Символ

Многое из того, что я рассказал, спустя десять лет вошло в короткометражную картину «На трассе». И вот что примечательно: мы не были ограничены «аскетическими» средствами документального кино, мы могли реставрировать атмосферу при помощи декораций и костюмов, у нас были великолепные актеры.

У нас было все, что полагается в игровом кино. И все-таки то потрясение, которое я когда-то пережил в той деревне, в кинокартине «На трассе» не отразилось...

Причин много, но главное, на мой взгляд, в том, что и режиссер, и оператор, тогда еще студент ВГИКа, и в первую очередь я сам, автор, стараясь «улучшить» жизнь, все построили только на символике. И тем самым как бы обескровили жизнь. Исчезли случайности, бытовые подробности, необязательные слова — образам не из чего было вырастать.

Живой, пульсирующей цепи в фильме не получилось. Мы сконструировали красивую, но холодную цепь символов.

Символ, разумеется, тоже художественный образ, однако он передает мысль, идею, переживания *условно*. В документальном кино, как я заметил, пожалуй, еще легче сбиться на этот путь условного показа жизни. К нему может, по-моему, привести и равнодушный взгляд и «переобразность», излишняя поэтизация факта или подчинение его какимто формальным требованиям ритма, стилистики, композиции и т. д. Причем делается это с самыми лучшими намерениями, ради большей художественности, а результат чаще всего получается обратный. Условность как бы выжимает из кинорассказа живительный сок, достоверность, а вместе с ней и убедительность. Видимо, есть в документальном кино какой-то допустимый предел поэтизации, переступить который особенно опасно, когда имеешь дело с конкретным человеком.

Вот совсем недавно, работая над документальным фильмом «Твой день зарплаты», я попытался провести через весь кинорассказ одного парня, который днем работает в банке инкассатором, разъезжает на автомобиле, собирает выручку в магазинах, а вечером готовится к поступлению в Академию художеств. С одной стороны, самое непосредственное соприкосновение с материальной стороной жизни, а с другой — мир искусства, мечта. Мне казалось, что в таком парне — не только образ человека, но и всего общества, в котором забота о материальной и духовной потребно-

стях нераздельны; причем материальность подчинена духовности.

Парень действительно проходит через весь фильм, но воспринимается только как символ, как условное связующее звено кинорассказа, хотя оператор Ивар Селецкис его отлично снял и на работе, когда он таскает мешки с деньгами, и за мольбертом. Но образ не вырастает, стремление парня к духовности не вытекает из его собственных действий и размышлений на глазах у зрителя, а дан как готовый результат, доказательство идеи.

А может быть, символ как высшая концепция образа все же имеет право гражданства в документальном фильме, даже репортажном? И все дело в том, как он возникает на экране,— навязан ли он извне искусственно или вырастает органично из самих фактов, из образной ткани кинорассказа, из характера человека. Бывают же счастливые сплавы, когда факт, выхваченный камерой из жизни, настолько разителен, что, оставаясь живым свидетельством, тем не менее воспринимается и символом времени, порой даже целой эпохи!

ВЕЧНАЯ ТЕМА – ЧЕЛОВЕК

Четвертый председатель

Встреча с увлеченным, талантливым человеком — всегда радость, будь то архивариус, учитель или токарь. Мне хотелось снять киноочерк о талантливом председателе колхоза, и даже название придумал: «Пятый председатель». Почему пятый? Не знаю, мог быть и третий. Это уж как повезло колхозу. За этим образом — «такой-то по счету председатель»— предполагалась какая-то предыстория, трудности роста, а заодно сюжетный ход и даже некоторая драматургия самого повествования.

Мысль возникла под впечатлением многих деревенских встреч (когда-то я работал в районной газете), но созрела она, как это ни покажется странным, после одного футбольного матча.

Осенью 1966 года мы с оператором Рихардом Пиком снимали в колхозе «Политотдел» Ташкентской области корейскую свадьбу — небольшой эпизод для документальной кинокартины «235 000 000 лиц». Так вот, в шесть часов вечера молодожены и их гости неожиданно для нас встали из-за стола и пошли смотреть... футбольный матч. На колхозном стадионе хозяева поля, команда «Политотдел», играли на первенство страны с хабаровским СКА. Председатель колхоза Хван смотрел на игру своей команды особенно придирчиво. Это и неудивительно: накануне он вернулся из туристической поездки в Англию, где тогда проходил VIII чемпионат мира по футболу.

Легко себе представить, что это за колхоз, если он имеет свой стадион и даже свою футбольную команду. Это действительно огромное хозяйство с великолепным современным поселком: газ, телефон, электричество, телевидение, Дом культуры, столовая, гостиница, магазины и даже Дворец бракосочетаний. Люди, с которыми нам довелось встречаться, говорили о колхозных делах, как о чем-то своем, кровном, и с особенным уважением — о Хване. Именно с ним (он был у них вторым по счету председателем) они связывали расцвет колхоза. О таком человеке и хотелось рассказать в фильме.

Правда, был еще один прототип, от которого, собственно, и возникла мысль,— председатель колхоза из-под Владимира Александр Васильевич Константинов. Много лет прошло, другое время было, но встреча с ним мне хорошо запомнилась.

1953 год. Осенний вечер... Возвращаясь с редакционного задания, я зашел к нему в правление на огонек. Сидел у него скотник, жаловался, что навоз никудышный, не хватает соломы для подстилки. Когда он ушел, Константинов стал рассказывать, какой замечательный старик этот скотник: увидит на дороге конские яблоки, непременно перенесет их на поле — удобрение ведь, лишнее зерно вырастет.

— Вы понимаете, о чем я говорю? — спросил Константинов.— О чувстве хозяина. Не о праве, не о долге, не об обязанностях, а о чувстве.

И он заговорил о многих назревших про-

блемах: о планировании, политике закупочных цен, использовании техники. В тот вечер я, быть может, впервые по-настоящему понял, как тесно переплелись на колхозной земле политика, экономика, психология, и как важно, чтобы в председательском кресле сидел толковый хозяин. Дальновидный, умеющий считать и беречь колхозную копейку. Ведь у председателя чувство хозяина общественной земли и общественного труда должно быть особенно обострено. Только тогда ему доверят свои чувства и другие.

...В 1968 году в плане Рижской киностудии был документальный очерк «20 лет колхозу» (в Латвии коллективизация началась только после войны). Когда редакция кинохроники предложила мне работать над этой темой, я решил, что пришло время осуществить давнишнюю идею.

Итак, была идея, была тема, был прототип героя, даже не один. Оставалось найти самого героя.

В республике много толковых председателей. Редакция кинохроники предложила целый список. Я отобрал четыре хозяйства и решил начать знакомство с Екаба Спицкуса, председателя колхоза «Дзимтене» Тукумского района. Просто потому, что ехать было недалеко.

По пути я гадал, какой он, этот Спицкус, какой у него характер, как он говорит, какие у него привычки? Ведь экран предъявляет к герою специфические требования.

В литературе или в игровом кино автор, желая создать обобщенный образ человека, чаще всего лепит его из черт характера многих людей. Документалист этой возможности не имеет. Он должен найти типические черты, характерные для многих, в одном реальном человеке. А тут нужна и удача.

Екаба Спицкуса я застал за скучным, как мне сначала показалось, занятием: он выписывал путевые листы шоферам (в колхозе тогда было более двадцати автомобилей). Но позже, объезжая с председателем хозяйство и увидев, как четко работает транспорт, я уже так не думал.

Каждая машина имела точный маршрут и почасовой график, исключавшие порожние рейсы. А если случалась неувязка и приходилось ездить порожняком в дальнюю бригаду, шофер, не ожидая особого указания, загружал машину гравием и по пути засыпал на дороге колдобины. (Кстати, поэтому в колхозе отличные дороги, о них заботятся все без напоминания.) В первые дни у меня даже создалось впечатление, будто в колхозе не двадцать, а пятьдесят машин.

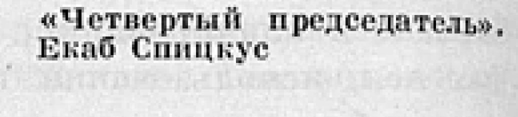
Словом, за этой формальностью, которую легко мог выполнить, скажем, заведующий гаражом, Спицкус видел нечто большее. В современном хозяйстве транспорт — это как бы кровеносная система, и, выписывая путевые листы, председатель с самого утра определял пульс и ритм рабочего дня. Он, как истинный художник, мыслил образами, не поэтическими, конечно, а, если можно так выразиться, экономическими.

И это естественно, потому что хотя Спицкус по образованию и агроном, но в сущности, как мы с Пиком (фильм снимал он) затем убедились, председатель — прирожденный экономист. Он так сумел организовать хозяйство, что каждый вложенный в производство рубль дает колхозу 57 копеек чистой прибыли! А годовой доход с 4200 гектаров довел до полутора миллионов рублей!

Все говорило о том, что это, кажется, тот человек, которого я ищу, и, естественно, мне не терпелось проверить верность замысла. Поэтому я в первый же день спросил его, какой он по счету председатель.

— Второй,— сказал Спицкус.— Нет, кажется, третий... м-м-да... (Мне был непонятен смысл этого «м-м-да». Если бы я мог предугадать, сколько хлопот оно нам с оператором Пиком впоследствии доставит... Но об этом — позже.)

В конце концов выяснилось, что Спицкус — четвертый председатель в колхозе, забыли первого, который пробыл всего неделю. Далее шло в нарастающей прогрессии: второй работал год, третий — четыре года. Спицкус в колхозе — пятнадцать лет! Первый председатель едва умел расписываться, а Спицкус закончил Латвийскую сельскохозяйственную


«Четвертый председатель». Екаб Спицкус



академию, да и окружил себя, как любят говорить в колхозе, академиками.

Во всем этом была закономерность. Я был доволен, сюжетно все складывалось удачно. Появилась даже непредвиденная побочная тема: преемственность — как выяснилось, все бывшие председатели и даже их дети остались в колхозе.

Первый председатель Карл Загерс работал до глубокой старости, его сын — один из лучших комбайнеров — член правления. Второй председатель Петерис Арнис — пенсионер, но остался членом правления. Его сын — главный бухгалтер. Старый Арнис — отличный каменщик, сложил много домов в новом поселке, и в одном из них живет Спицкус. Третий председатель Алберт Лабиновскис тоже на пенсии, но продолжает работать: следит за состоянием дорог (за ним закреплен грейдер), кроме того, в его обязанности входит подвозить к домам колхозников газовые баллоны. Его сын — колхозный токарь, дочь — телятница, секретарь комсомольской организации.

Все это в самом деле естественно вошло в кинематографический рассказ. А стиль работы самого Спицкуса прямо-таки продиктовал образное решение всего фильма. Достаточно было взять за основу рабочий день председателя.

У Спицкуса заведено, и все это знают — ровно в 8 утра в правлении он подписывает путевые листы шоферам и банковские документы. Затем до обеда он объезжает колхозные поля по давно установившимся маршрутам. Хозяйство для латвийских масштабов немалое, и колхоз много строит, есть большой сад, теплицы, консервный цех... Всюду за день не поспеешь, да и не надо. Хозяйство налажено, каждый знает свою работу и отвечает за нее.

Но для того, чтобы показать в киноочерке один рабочий день председателя, нужно было из многих дней отобрать какие-то моменты, наиболее характерные не только для самого Спицкуса, но и для стиля и атмосферы всей жизни колхоза «Дзимтене».

Их тоже не пришлось долго искать. Труд там высоко механизирован и рационально организован: пятидневная рабочая неделя; две смены, а в страдную пору — три; по понедельникам в час дня — производственное совещание специалистов и бригадиров; в каждую последнюю пятницу месяца — зарплата. В пятницу, потому что суббота и воскресенье — выходные. Любопытно, что накануне дня зарплаты вывешивается на видном месте денежная ведомость, чтобы каждый знал, кто сколько заработал: от конюха до председателя.

Эти моменты и стали стержневыми эпизодами сценария и фильма.

Не пришлось долго искать и зримый «след души» крестьянина на колхозной земле, характерный именно для «Дзимтене». Им стал эпизод «Уборка камней». Почему вдруг — уборка камней, я сейчас поясню.

В колхозе собирали тогда по 32—34 центнера зерна с гектара, то есть в три раза больше, чем в среднем по стране. А земля здесь, как, впрочем, во многих колхозах Латвии, скудная. Чтобы она родила, ее надо холить, расчищать, осушать, удобрять. И, помимо этого, еще каждые два-три года убирать с полей камни, которые остались от ледников. Земля их все выталкивает, вымораживает, и они как бы растут здесь. Бригадир колхозных мелиораторов Гунар Стакис даже как-то пошутил, что в этом году выдался хороший урожай на камни.

Не зря в колхозе создана целая камнеуборочная индустрия. И мы сняли, как валуны выбирают бульдозерами, как их убирают специальными машинами, тракторными волокушами. А мелкие камни перед севом собирают вручную, чтобы потом, когда станут хлеба и на поле выйдут комбайны, не ломались ножи.

Мы видели, что любая работа делается в колхозе «Дзимтене» на совесть. Но в уборке камней душа крестьянина проявилась особенно зримо.

Более того, в ходе монтажа этот эпизод стал кульминационным, он идет встык с днем зарплаты, когда колхозники получают в кассе немалые деньги. Но глядя на скудную, каменистую землю, не сомневаешься, что люди здесь хорошо работают не только ради высоких заработков (в среднем более шести рублей в день), а потому, что они чувствуют себя настоящими хозяевами этой земли. Или как говорит главный агроном колхоза: «Люди у нас уважают землю».

Эпизод «Уборка камней», естественно, подводил, как нам казалось, и к осмыслению сюжетной линии председателей, первых организаторов колхоза.

Сколько было камней на пути коллективизации... И каждый председатель отдал колхозу частицу самого себя, даже Загерс, который продержался всего неделю, самую первую колхозную неделю, когда его могла настигнуть бандитская пуля (а ведь — «никто не хотел умирать»!).

Всех их, бывших председателей, сменило время. А Спицкус сам как бы опережает время. Он никогда не ждал и не ждет специальных инструкций. Наверное, на опыте таких, как он, и вырабатываются постановления. В новых условиях экономической реформы Спицкусу никто не мешает хозяйствовать, но и тогда, когда инструкции нередко спорили с землей, он этот спор всегда решал в пользу земли.

...Таким путем все: и сюжетная линия председателей, и хозяйство, работающее, как четко налаженный механизм, и даже усеянная камнями колхозная земля — все помогало развивать и обогащать образную систему фильма. (Тут все шло хорошо.)

Споткнулись мы на том, как показать в работе самого Спицкуса.

Я уже говорил, что «Дзимтене» — отличное хозяйство, не нуждающееся в председателе-толкаче. (Сам председатель как-то сказал, что помощников он подбирает умнее себя.) Но эта налаженность, эта прямо-таки поэтика порядка, буквально заворожившая нас, в сочетании со спокойствием председателя, лишенного каких-либо внешних эффектов в жестах, в манере общения с людьми,— все это с точки зрения привычных представлений о кинематографичности просто поставило нас в тупик.

Ведь внешне подвижный человек облегчает работу кинооператора и режиссера. А Спицкус? Он как будто ничего не делает: ездит, смотрит, молчит. Снимать-то нечего.

Если бы он спорил, бурно проявлял удовольствие или неудовольствие, выругался бы, что ли. Но даже когда вокруг него люди, он больше слушает, что говорят другие, и только изредка роняет свое «м-м-да». Это словечко даже к нам прилипло.

Мы гадали, что же делать? Может быть, причина в нас, много народа у камеры, и это его сковывает?

Пик решил поездить с ним по полям один, даже без своего ассистента Андрея Апситиса, но к концу дня вернулся обескураженный.
— М-м-да...— сказал уже Пик.— Спицкус остался Спицкусом.

Но по мере узнавания мы поняли, что его сдержанность, эти «м-м-да, м-м-да», сказанные с разной интонацией, куда красноречивее характеризуют его, чем других — жаркий спор. Что именно в этой неторопливости и заключается его сущность. Что характер этого человека — пружина, туго заведенная и всегда готовая к действию, а спокойствие — лишь внешняя оболочка колоссальной работоспособности и четкого понимания того, что происходит в данный момент и что предстоит сделать. Он никогда не спешил, но все успевал. И еще. Спицкус обладает редкой и завидной способностью — умением слушать людей.

Но хотя я и понял это, легче мне не стало: я не знал, как же показать своеобразие Спицкуса на экране. Только позже я понял очень важную для документалиста вещь.

Каждый человек живет в ритме, свойственном только ему. Это непременно должен чувствовать оператор и во время съемки, как бы перевоплощаясь, работать в ритме своего героя. Пик это почувствовал (он сам своим неизменным спокойствием был похож на Спицкуса) и, как правило, снимал председателя длинными кадрами, так сказать, от одного его «м-м-да» до другого, не смущаясь, что в кадре будто бы ничего не происходит. И такими же длинными кадры следовало оставить в фильме! Когда, монтируя, я попытался ради экономии метража укоротить их, характер председателя сразу пропал. Он перестал жить на экране, он только присутствовал. Потому что я попытался навязать ему не свойственный его характеру ритм экранной жизни. Приходилось либо брать отснятые кадры целиком, либо отказываться от них.

Но если бы дело было только в этом!..

Даже в удачных кадрах мы уловили лишь его облик, мы научились передавать камерой только внешний ритм председателя. Главное же было в другом: в его целеустремленности, способности вот так, в течение пятнадцати лет работать, не снижая ни темпа, ни требовательности к себе и к людям.

Как передать этот напор души, этот, если можно так выразиться, внутренний ритм?

Я пытался, как это часто делается, показать председателя через хозяйство, через обилие техники: армада комбайнов на уборке, конвейер в консервном цехе, полностью механизированный откорм скота, электродоение, монтаж бункеров элеватора...

Получались отдельные, разрозненные, хотя и впечатляющие картины высокоиндустриализированного производства. Но и только. Так можно было показать любое передовое хозяйство. Здесь как будто было все, но без характера Спицкуса, без его страсти к технике, к машинам (недаром в молодости он увлекался мотогонками), без его внутреннего ритма, без эмоциональной связи с хозяйством.

Пробел можно было бы в какой-то мере восполнить дикторским текстом, но хотелось, чтобы эта связь была образной и выраженной прежде всего изобразительными средствами. Для этого в движение машин надо было вдохнуть жизнь, наше ощущение характера Спицкуса. Но как это сделать?

Мы опять оказались в тупике. И здесь к нам пришел на помощь Вертов, его влюбленность в «поэзию рычагов, колес и стальных крыльев», но, разумеется, укрощенных человеком.

В одном из своих манифестов «Мы» (1922) он сформулировал основы монтажа механического движения. Необходимо учитывать, писал Вертов, переходы от одного движения к другому (по-вертовски — «интервалы»), продолжительность кадра, темп, род движения, его точное расположение по отношению к осям кадра, словом, то, что он называл «динамической геометрией». Вертова тогда критиковали за формализм, потому что он и движения человека хотел подчинить ритму движения машин, и впоследствии он сам от этого отказался. Но если все поставить на свои места, движение машин монтировать, как продолжение мысли, страсти, духа человека, находя

в них живую гармонию,— законы, открытые Вертовым, остаются в силе.

По-видимому, мы интуитивно чувствовали это и раньше. Многие отснятые кадры были достаточно динамичны. Но для создания длительного, разнообразного и целеустремленного, что ли, напряжения нам не хватало материала. И мы его попытались доснять во время комбайновой уборки картофеля, точно зная, что именно нам надо.

Но когда фильм был смонтирован, я никак не мог найти последнюю точку.

В финале председатель стоит у заведенного трактора, слушает тракториста и по обыкновению роняет свое «м-м-да». Хотя кадр был длинным (10 метров), заканчивать им очерк не хотелось, получалось как-то обрывочно.

И тут я вспомнил о кадре, не нашедшем применения: крупным планом — пульсирующая фара трактора.

Это было то, что нужно!

Фара была естественной деталью среды, своей неподвижностью и пульсацией она как бы передавала кажущееся несоответствие между внешней статичностью Спицкуса и его постоянным внутренним горением. Даже ее геометрическая форма сработала по вертовской мысли — она стала динамической точкой всего фильма.

А для меня — правильнее было бы сказать— «многоточием». Потому что до сих пор остается досада на самого себя за то, что все-таки не сумел показать Спицкуса во всем многообразии его натуры. В фильме его характер заявлен, но должного развития не получил. Я потом часто задумывался: в чем же причина?

Может быть, он слишком мало появляется на экране (108 метров из 590)?

Может быть, он «недостаточно кинематографичен»?

Причина, пожалуй, в другом.

Спицкус ни разу не проявил себя в фильме в каких-то трудных обстоятельствах или, скажем, в столкновении с кем-либо. А такая возможность была, но мы не сумели ее использовать, потому что с самого начала не разобрались в его личности.

Был такой случай. Мы знали, что после обеда к председателю должен прийти человек,

«Четвертый председатель». Камни, камни...



который, прикрываясь нуждами колхоза, непрочь нажиться за его счет. Спицкус щепетилен до копейки, когда это касается колхозного добра, и потому непримирим к таким людям. Ожидая острой схватки, мы оставили в кабинете председателя синхронную камеру (накануне снималось производственное совещание) и стали ждать.

И что же? Человек этот пришел, но никакой схватки не произошло. Председатель глянул в нашу сторону, даже покраснел, спрятал заявление этого человека в стол и сказал, что все решит завтра, на месте. На этом разговор и кончился.

Мы хотели, чтобы Спицкус проявил себя в конфликте. И он проявил себя, но по-своему, и прежде всего — по отношению к нам. Он не стал показывать себя перед камерой. Ведь он крестьянин-интеллигент, его этика запрещала ему позировать. Культурный, уважающий себя человек никогда не станет подавать себя специально. И Спицкус внутренне все время сопротивлялся нашему присутствию. Я уверен, что только общественное положение председателя вынуждало его участвовать в нашей работе. К тому же, человек он сосредоточенный, занятой, и фильм его мало интересовал.

Видимо, Спицкуса надо было подготовить, объяснить ему наши намерения, значение эпизода для фильма. Ведь в другой раз, когда мы его попросили дать интервью, предварительно объяснив, как это важно, он пошел нам навстречу. И хотя вокруг камеры орудовало много людей—оператор, ассистент, микрофонщик, техник,— Спицкуса не смутил заданный ему вопрос.

Мы спросили, как он, самостоятельный руководитель, работал в годы повсеместного и не всегда обдуманного увлечения кукурузой?

И Спицкус ответил:

— Будем откровенны, дело прошлое, но мы и в ту пору, когда была эта история с кукурузой и клевером, мы и тогда ходили в передовиках. Но мы сеяли клевер не на пахотных землях, а на лугах и пастбищах. Ну, а раз земля не пахотная, то и тот клевер не считали за клевер. Вот так мы и шли в ногу со временем... А кукурузу мы сеем и сейчас, разумеется, столько, сколько нужно, потому что это выгодно колхозу...

Спицкус остался Спицкусом. Он сказал правду, не смущаясь, не уходя в сторону. Не будь у нас этого простого, снятого одним планом длинного кадра, этих нескольких слов, в которых сказались и лукавый ум крестьянина и дальновидность экономиста, характер четвертого председателя не был бы даже заявлен.

Урок, как говорится, пошел впрок. В частности, снимая, спустя несколько лет, в фильме «Твой день зарплаты» директора завода «ВЭФ», Героя Социалистического Труда Всеволода Яновича Биркенфельда, мы основной упор сделали на синхронное интервью с ним. И, кажется, не ошиблись. Неброский внешне эпизод вызывает у зрителей, пожалуй, самую сильную реакцию. И не только остротой постановки проблем (речь идет о путях совершенствования экономической реформы). В разговоре проявилась личность директора, прямота, озабоченность, доверие к документалистам и к зрительской аудитории. Проявился характер.

Да, ни пластика, ни ритм — ничто, пожалуй, не может заменить в кинопортрете человека сказанного им с экрана живого слова!

Рига



Киноискусство и язык

Ю. Мартыненко

Одна из важных тенденций развития современной науки — возникновение таких направлений исследования, в которых объединяются усилия представителей профессий, ранее далеко отстоящих друг от друга. Выражением этой тенденции становится стремление к математизации знания, в том числе и в сфере искусствознания и литературоведения. Сторонники количественных методов в искусствоведении хотят использовать последние достижения кибернетики, структурной лингвистики и семиотики для исследования художественного творчества. Однако перед исследователем, пытающимся применить для анализа произведения искусства методы и понятия этих наук, встают сложные проблемы. Термины, относительно которых в кибернетике и т. п. установилась определенная ясность толкования, в сфере науки об искусстве обрастают новым смыслом, обнаруживают специфичность своего проявления. Именно поэтому представляется необходимым подробнее остановиться на проблеме «язык и искусство», определив возможность использования понятия «язык» для искусствознания.

При изучении искусства возникает поистине соблазнительная возможность. Поскольку существуют виды творчества — литература, театр, кинематограф,— активно использующие слово, нельзя ли распространить законы, определяющие функционирование языка, на искусство или хотя бы выявить их относительное подобие, которое позволило бы отнести и язык и искусство к единому классу явлений. Если бы удалось доказать, что искусство — это язык, пусть особого рода, но все же движимый совпадающими законами, была бы решена половина дела: было бы разрешено использование методики исследования языка при анализе произведений искусства. И это кажется тем более легким, что в искусствознании и литературоведении широко распространено метафорическое выражение «язык искусства».

В книге «Кино. Становление и сущность нового искусства» Бела Балаш рассказывает случай, происшедший во время первой мировой войны с английским колониальным чиновником. Этот человек жил на отдаленной ферме в Центральной Африке. Он регулярно получал книги, газеты, журналы и даже знал по фотографиям кинозвезд. Он читал рецензии на кинокартины, но не видел ни одной на экране. И вот впервые попав в город, где был кинотеатр, англичанин поспешил на просмотр фильма. Шла несложная кинокартина, которую с восторгом смотрели дети. С напряженным вниманием смотрел фильм и англичанин. Но когда, по окончании демонстрации его спросили, как ему понравилась картина, он растерялся. «Очень интересно,— вежливо ответил англичанин, все еще смущенный и задумчивый,— но скажи, пожалуйста, о чем шла речь в фильме?»

Он не понял фильма. Он не понял хода действия, того, что было понятно любому ребенку

в городе. Дело в том, что он не владел языком, на котором излагался сюжет фильма, хотя в то время этот язык уже был понятен каждому городскому жителю»*.

Здесь Бела Балаш впрямую употребляет по отношению к кинематографу выражение «язык». Однако точнее было бы говорить об условности. Каждый из видов искусства обладает своей мерой условности, и человеку, полностью не знакомому с системой условностей данного искусства, трудно привыкнуть к такому «способу изложения», еще труднее понять произведение искусства и увлечься им. Вспомним, каким странным представало оперное действие, когда Л. Н. Толстой описывал его с точки зрения человека, «безусловно» воспринимающего происходящее на сцене.

Очевидным кажется и прямое совпадение между отдельными кадрами и словами. В исследованиях, посвященных языку кино, зафиксировано немало кинематографических символов, своего рода слов, которые используются для обозначения действий, событий или понятий. Так, смерть на экране часто изображается не впрямую, а опосредованно. Например, в американском фильме «На Западном фронте без перемен» (экранизация одноименного романа Э. М. Ремарка) герой в минуту затишья тянется из окопа за бабочкой. Когда рука его бессильно падает, мы понимаем, что он убит. Широко распространен и такой прием — вид раскачивающейся телефонной трубки, по которой только что вели разговор, нередко с доносящимися из нее словами собеседника, что также является способом отраженного показа смерти. Стало штампом обозначать длительность протекшего времени демонстрацией пепельницы — вначале она пуста, потом наполнена окурками. Эти примеры напоминают отдельные слова или фразы, они настойчиво наталкивают на мысль о родстве «языка кино» и языка слов. Напомним, что история киноискусства хранит многие примеры неоднократных попыток установить законы кинематографической речи.

* Бела Балаш. Кино. Становление и сущность нового искусства. М., «Прогресс», 1968, стр. 50.

Особенно многочисленны были они в двадцатые годы. Именно тогда некоторые режиссеры и теоретики заметили определенное сходство между словами и отдельными кадрами. Они обратили внимание и на то, что способы построения кинематографического повествования явно напоминают строй словесного предложения: кадры складывались в монтажные фразы — и этот дошедший до нас термин несомненно родился из аналогии между языком и кинематографом. В немом кино даже стремились разработать такой же четкий, как в языке, «синтаксис»— правила сочетания кадров и монтажных фраз в целостный рассказ. Многие кинематографические приемы впрямую соотносились со знаками препинания: например, затемнение уподоблялось многоточию — действительно, уходящее в темноту изображение напоминало эту синтаксическую фигуру.

Известный советский режиссер Л. В. Кулешов в 20-е годы провозглашал возможность удивительного эксперимента. Он утверждал, что «из открывающихся окон, выглядывающих в них людей, скачущей кавалерии, сигналов, бегущих мальчишек, воды, хлынувшей через взорванную плотину, равномерного шага пехоты можно смонтировать и праздник, скажем, постройки электростанции, и занятие неприятелем мирного города»*. Этот парадоксальный замысел практически не был осуществлен, но крайне характерно само направление поиска. В своей увлеченности теоретика и экспериментатора Л. В. Кулешов шел еще дальше: он говорил, что содержание демонстрируемого на экране кадра нейтрально, что кадр получает окончательное истолкование только в монтажном контексте, только в окружении других кадров (подобно тому, как многозначность слова точно и определенно конкретизируется только лишь в предложении). Л. В. Кулешов стремился уподобить воздействие кадра некоторому знаку, даже букве. Он писал: «Кадр должен действовать, как знак, как буква, чтобы вы его сразу прочли и чтобы зрителю было сразу исчерпыва-

* Лев Кулешов. Искусство кино. Мой опыт. М., «Теакинопечать», 1929, стр. 110.

ющим образом ясно то, что в данном кадре сказано»*.

Оригинальные и принципиально важные идеи были выдвинуты видным советским режиссером С. М. Эйзенштейном. Он обратил внимание на сходство кинематографического монтажа и строения некоторых японских иероглифов. Прослеживая родословную иероглифа, С. М. Эйзенштейн увидел в нем то, что с течением веков как бы стерлось и стало заметным лишь очень внимательному взгляду: контур иероглифа — суть до предела упрощенное и схематизированное изображение какого-либо предмета. (Кстати сказать, это не является особенностью одной только японской письменности. И латинская заглавная буква А — это тоже изображение — перевернутый схематический рисунок рогатой головы быка). Но ведь и каждый кадр — это тоже картинка, хотя и очень подробная, со многими и многими деталями.

С. М. Эйзенштейн подметил еще одну особенность японских иероглифов: простые («несоставные») иероглифы изображали один предмет, сложные («совокупные») — целое разыгранное действие, сложное соединение предметов. Так изображение глаза и воды сливается в иероглифе плача, схематический рисунок собаки и рта означает лай, а чтобы изобразить такое сложное понятие, как печаль, подразумеваемым действием объединяются нож и сердце**. Но ведь этот «секрет» иероглифической письменности очень схож с одним из ведущих принципов монтажа, сформулированным С. М. Эйзенштейном: сопоставление двух кадров равно скорее не их сумме, а произведению. (Правда, следует оговориться, здесь есть и принципиальное различие: монтаж «склейкой» объединяет как минимум два кадра,— в иероглифе предметы соседствуют в пределах одного изображения.)

В статье «Наш «Октябрь». По ту сторону игровой и неигровой», считая сходство языка словесного и языка кинематографического установленным, он ставит дальнейшую задачу — задачу непосредственного выражения понятия. Он пишет: «Нащупав, что такое слово, образ, речевой фрагмент киноязыка, мы можем теперь начинать ставить вопрос о том, *что* и *как* кинематографически выразимо.

Это будет сфера изложения понятия, освобожденного от сюжета, от примитива: «любовь, как я люблю», «усталость — усталый человек».

Это будет искусство непосредственной кинопередачи лозунга. Передачи столь же незасоренной и прямой, как передача мысли квалифицированным словом»*.

Но тут оказалось, что хотя язык кино и язык словесный объединяет много общего, пожалуй, не меньше у них и отличий.

Отличие прежде всего в том, что кадр всегда конкретен. Он плохо передает общее, абстракцию, отвлеченное понятие. В развернутой монтажной фразе С. М. Эйзенштейн нанизывал на нить перечисления кадры, изображающие различных богов. Но они так и оставались отдельными изображениями — статуэтками, ритуальными масками, скульптурами,— знаками христианской, буддийской или языческой религий, рельефно различавшимися по запечатленному в их внешнем облике приему оформления, традициям и культуре, но они так и не сливались в единое понятие «бог»; конкретная, реальная многозначность этих образов разрушала процесс абстрактного мышления.

Год спустя после статьи «Наш «Октябрь», в 1929 году, в работе «Четвертое измерение в кино» С. М. Эйзенштейн специально останавливается на вопросе о многозначности кадра. Он пишет: «Действительно, если мы имеем даже *ряд* монтажных кусков: 1) седой старик, 2) седая старуха, 3) белая лошадь, 4) занесенная снегом крыша, то далеко еще не известно, работает ли этот ряд на «старость» или на «белизну».

И этот ряд может продолжаться очень долго, пока не попадется кусок-указатель, ко-

---

* Лев Кулешов. Искусство кино. Мой опыт. М., «Теакинопечать», 1929, стр. 44—45.

** См. С. М. Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах, т. 2. М., «Искусство», 1964, стр. 284—285.

* С. М. Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах, т. 5. М., «Искусство», 1968, стр. 34.

торый сразу «окрестит» *весь* ряд в тот или иной «признак».

Вот почему и рекомендуется подобный индикатор ставить как можно ближе к началу (в «правоверном» построении). Иногда это даже вынужденно приходится делать... титром.

Эти соображения совершенно исключают недиалектическую постановку вопроса об однозначности кадра в себе.

Кадр никогда не станет буквой, а всегда останется многозначным иероглифом»*.

Как видим, стремление квалифицировать киноискусство в целом как язык наталкивалось на серьезные возражения. Однако в последнее время идея об искусстве как языке получает все большее распространение. Это связано как со значительными успехами структурной лингвистики, так и с тем, что в семиотике определение языка столь широко, обнимает класс таких разнородных предметов, что включение искусства кино в группу явлений языкового типа, как может показаться, не представляет серьезной трудности.

Процитируем какое-либо определение языка, даваемое семиотикой. В книге А. А. Ветрова «Семиотика и ее основные проблемы» язык определяется «как с о в о к у п н о с т ь я з ы к о в ы х с м ы с л о в ы х е д и н и ц, т. е. как с о в о к у п н о с т ь п р е д м е т о в, к о т о р ы е о б л а д а ю т с м ы с л о в ы м з н а ч е н и е м и к о т о р ы е п р о и з в о д я т с я с а м и м и о р г а н и з о в а н н ы м и с и с т е м а м и»**.

В дальнейшем А. А. Ветров уточняет это определение и предлагает классификацию типов языков, отличающуюся уровнем сложности. Так к языку I относится совокупность знаков, регулирующих уличное движение. Это некоторая совокупность единиц, не разложимых на меньшие единицы, обладающие значением. Более сложен язык II. Примером его может быть морской язык, существовавший до введения радиотелеграфии. Он представляет собой комбинацию из трех элементарных форм (круга, треугольного вымпела и четырехугольного флага), за различными сочетаниями которых закреплено определенное смысловое значение. Отличие существенное: наличие элементарных единиц, комбинирование которых позволяет передать относительно большое число фактов, «незакрепленность» элементарного знака за определенной ситуацией (что было в языке I). Наконец, наиболее сложным типом является язык III, к которому относится наш словесный язык. А. А. Ветров проводит следующее итоговое разграничение между этими группами языков: «язык III есть система, или упорядоченная совокупность языковых смысловых единиц и система языковых смыслоразличительных единиц, язык II есть совокупность языковых смысловых единиц и совокупность языковых смыслоразличительных единиц, язык I — совокупность языковых смысловых единиц»* (в данном случае определение идет по нисходящей степени сложности организации языка). Достоинство этого определения — его широта: минимальные требования, позволяющие отнести некоторое явление к классу языков,— это быть «совокупностью» (что совершенно не определяет характер связей в совокупности) некоторых знаков, за которыми закреплено определенное смысловое значение. Но это достоинство предопределяет и его слабость: столь широкие определения возможны только при том условии, что они абстрагируются от многих особенностей предмета, крайне важных для его функционирования, но несущественных для определения. Согласитесь, что отнесение к языку таких различных явлений, какими выступают знаки регулирования уличного движения и искусство, возможно лишь при п о л н о м игнорировании природы искусства, его специфики и ровно ничего не дает для его понимания.

В настоящее время мысль о том, что искусство — это язык, очень часто постулируется без доказательств, либо также без доказательств отрицается. Причем довольно распространена ошибка подмены терминов — снача-

* С. М. Э й з е н ш т е й н. Избранные произведения в шести томах, т. 2. М., «Искусство», 1964, стр. 46.

** А. А. В е т р о в. Семиотика и ее основные проблемы. М., Изд-во политической литературы, 1968, стр. 78—79.

* А. А. В е т р о в. Семиотика и ее основные проблемы, стр. 91.

ла достаточно строго доказывается, что искусство есть язык в том широком значении этого понятия, какое принято в семиотике, затем, так как термины сходны, утверждается или подразумевается, что искусство есть язык, подобный словесному. Например, в книге Ю. М. Лотмана «Структура художественного текста» формулируется следующее определение: «Под языком мы будем понимать всякую коммуникационную систему, пользующуюся знаками, упорядоченными особым образом»*. В другой своей работе («Статьи по типологии культуры») Ю. М. Лотман утверждает, что культура «неизбежно принимает характер вторичной системы, надстраиваемой над тем или иным, принятым в данном коллективе, естественным языком, и по своей внутренней организации воспроизводит структурную схему языка»**. Если же учесть понимание Ю. М. Лотманом культуры как «совокупности всей ненаследственной (биологически. — *Ю. М.*) информации, способов ее организации и хранения»***,— то станет ясным, что и искусство, являющееся неотъемлемой частью культуры, также подчинено отмеченным закономерностям, то есть, что оно «по своей внутренней организации воспроизводит структурную схему языка».

Вопрос о том, является ли искусство языком,— проблема принципиальной важности, ибо подход к искусству как языку сразу накладывает весьма специфический отпечаток на трактовку многих основополагающих законов творчества, с неизбежностью предопределяя и методологию исследования искусства и ряд выводов.

В статье «Психология киновосприятия» Н. Жинкин исследует некоторые общие закономерности искусства на примере кинематографа. И здесь из постулата «в качестве модели (искусства.— *Ю. М.*) можно принять язык» с необходимостью следуют определенные выводы. Автор пишет: «В кинокартине элементами

* Ю. М. Лотман. Структура художественного текста. М., «Искусство», 1970, стр. 14.
** Ю. М. Лотман. Статьи по типологии культуры. Материалы к курсу теории литературы. Тарту. ТГУ. 1970. Вып. I, стр. 7.
*** Там же, стр. 5.

являются отдельные изображения. Рассматривая их в аспекте передачи информации, можно сказать, что кинокартина представляет собой некоторую знаковую систему, закодированную в упорядоченный ряд изображений и рассчитанную на декодирование в процессе восприятия»*. И здесь анализ процесса восприятия с точки зрения особенностей, характеризующих функционирование языка, становится заведомо односторонним. Он идентифицируется с процессом узнавания уже знакомого, сводится к процессу отождествления знака и изображенного им предмета. Н. Жинкин пишет: «Для того чтобы опознать вещь по изображениям, то есть декодировать их последовательность, в воспринимающем аппарате должно быть такое специальное устройство, которое на основании одного из изображений или ограниченного их числа отождествило бы эти изображения и изображаемую вещь»**.

Как видим, такая трактовка процесса восприятия произведения искусства серьезно упрощает и процесс восприятия и произведение. Действительно, язык может успешно осуществлять свои функции в том случае, если знаки получателя и отправителя информации тождественны по своему содержанию, а коды (и получателя и отправителя) для расшифровки сочетаний этих знаков идентичны. Нормальное функционирование языка основывается на предварительном знании содержания знаков и кода, на закрепленности определенных значений за определенными знаками. Для языка характерно стремление к точности, к стандартизации элементов, входящих в него в качестве смысловых и смыслоразличительных единиц, к общепризнанности связи между знаком и значением, к универсальной применимости правил соединения знаков. Свободное владение языком подразумевает длительный период его изучения, когда индивидуум получает необходимый уровень информированности об этих правилах и о значении знаков. За каждым предметом, хорошо знакомым человеку, закреплен определенный,

* Сб. «Кинематограф сегодня». Вып. 2. М., «Искусство», 1971, стр. 227.
** Там же, стр. 227—228.

столь же хорошо известный знак. Встречаясь с новым предметом или явлением, человек вынужден назвать его, подыскать предмету соответствующий ему знак (и это название, чтобы его поняли другие, должно быть общепринятым) либо описать предмет знакомыми всем словами, комбинируя столь же знакомые всем свойства в новую систему. Человеку, превосходно владеющему языком, сообщение на этом языке дает минимальную информацию о его структуре (она ему известна и требует внимания лишь в случае нарушения правил) и о значении знаков языка (они твердо закреплены процессом обучения). Подтверждением этого может служить анекдотический пример. В одном из западногерманских городов на знаке уличного движения было ошибочно написано вместо «СТОП»—«СОТП».

Но городское управление не собирается его заменять, ибо знак с ошибочным написанием значительно более эффективно выполняет свое назначение — около него непременно останавливается каждый автомобилист. Ошибка в правописании выводит восприятие из автоматизма, подключая к обычному процессу языкового общения дополнительные факторы.

Львиная доля информации при нормальном функционировании языка падает на сочетания смысловых значений, но это уже не только языковая функция, но и функция мышления, отождествлять с которой язык было бы ошибочным. И потому вполне справедливо Н. Жинкин отмечает узость и ограниченность аналогичного языковому способа восприятия: «Раз навсегда протоpенный путь от *известной* видимой формы к узнаванию столь же *известной* вещи — пропускает уж очень мало информации. Мы только *перешли* от видимого образа к вещи, но о самой вещи не узнали ничего нового. И наш образ не обогатился»*. Действительно, язык относительно безразличен к вариантам воплощения инварианта смысла — одно и то же сообщение можно выразить в равноценных по смыслу, но отличающихся по форме и словам предложениях. В искусстве эта связь формы и содержания значительно прочнее. Здесь ценность представляет не только то, *что* сообщено, но и *как* сообщено, а разрушение формы влечет за собой существенный ущерб произведению искусства. Учитывая это, Н. Жинкин формулирует требование, которое отвечает отдельным чертам специфики искусства, но полностью противоречит природе языка. Если процесс узнавания слишком прост и не несет сколько-нибудь значительной информации, то нужно затруднить процесс восприятия (сравните теорию «остранения» В. Шкловского). «Если бы нам показали на экране лягушку так, как человек видит ее обычно, мы не успели бы узнать ничего нового. Но если она предстанет перед нами крупным планом, то наш опыт расширится. Мы узнаем больше, чем знали до этого. А быстрота узнавания уменьшится»*. Но даже это допущение не спасает положения, ибо усложненность формы произведения искусства — признак не всеобщий и не обязательный.

Как видим, из одного только постулата — искусство есть язык — следуют минимум три вывода: восприятие — это процесс узнавания, отождествления; освоение произведения искусства возможно только после предварительного обучения; ценность сообщения «языка» искусства тем ниже, чем искусство понятнее. Эти закономерности, характеризуя некоторые стороны процесса восприятия искусства и самого искусства, не универсальны и не объясняют творчества в целом. Наслаждение искусством возможно и без обучения (языкового типа), существует высокое искусство простых форм. Любопытен пример, который приводит Рита Шобер в статье «Литературное произведение: символ или модель?». Она пишет о том, что французскому исследователю А. Миттерану методом структурного анализа «Терезы Ракен» удалось установить, «что характеры персонажей этого романа — Терезы, Камилла, мадам Ракен, Лорана — написаны в совершен-

* Сб. «Кинематограф сегодня». Вып. 2. М., «Искусство», 1971, стр. 239.

* Сб. «Кинематограф сегодня». Вып. 2, стр. 239.

по традиционной манере, с помощью довольно примитивной символики, бывшей в ходу еще в эпоху романтизма»*. Однако эта констатация «примитивизма» не смогла объяснить высокие художественные достоинства романа. Узнавание и воспоминание невозможно в том случае, когда искусство рассказывает о ранее неизвестных вещах. В этом случае — а он широко распространен — идет не процесс узнавания, а процесс художественного познания.

Каковы же наиболее существенные отличия «языка» искусства и словесного языка? Чтобы уяснить это, напомним хотя бы одно определение языка. Французский лингвист А. Мартине пишет: «Любой язык есть орудие общения, посредством которого человеческий опыт подвергается делению, специфическому для данной общности, на единицы, наделенные смысловым содержанием и звуковым выражением, называемые монемами; это звуковое выражение членится в свою очередь на последовательные различительные единицы — фонемы, определенным числом которых характеризуется каждый язык и природа и взаимоотношения которых варьируются от языка к языку»**. И хотя искусство также наделено коммуникативной и знаковой функцией (в специфическом выражении), другие признаки либо не совпадают, либо обладают весьма существенными различиями. Первое важное отличие — язык дискретен, прерывист, искусство же характеризуют не только признаки дискретности, но и аналоговости (непрерывности). Мы градуируем шкалы наших часов, и это умение человечества измерять время, делить его на «порции» явилось серьезнейшим завоеванием истории. Но циферблат часов, поделенный цифрами на конечные отрезки,— это свидетельство нашего насильственного и во многом субъективного вторжения в бесконечное течение времени. Начало нового года у разных народов празднуется в разное время, ибо точка отсчета нового года произвольно выбирается, различны и градусы Реомюра и Цельсия, не схожи фунты и килограммы, километры и мили. И все же измерение пространства, времени, веса представляет собой довольно легкую задачу, ибо измерение ведется по одному качеству, которое к тому же относительно просто, однородно и неизменяемо. Искусство же гораздо сложнее, в нем присутствует множество качеств, объединенных в множество разнородных структур, принципы организации его чрезвычайно многообразны. Отсюда огромная трудность нахождения какой-то единицы измерения, обязательной для всех искусств, либо хотя бы для одного вида искусства. Эта задача еще ждет своего решения.

Язык же четко разделен на отдельные «кванты» — звуки, слова, предложения,— и здесь не нужно придумывать каких-либо единиц измерения: они заложены в самой его природе. И хотя многие искусства используют слово, единицы «образности» не совпадают с границами слова. И потому перевод, который полностью разрушает языковую оболочку произведения, лишь искажает, но не меняет в принципе его образной природы.

Другое обстоятельство. Язык подается порциями словесных «квантов», которые обладают раз и навсегда заданным значением. Несмотря на все многообразие смыслов, заложенных в слове, несмотря на все отличия, которые слово получает от соседства других слов в предложении, это многообразие — конечно и определенно. Слово не может коренным образом изменить своего значения (или нескольких значений), в противном случае оно просто перестанет выполнять свою роль — быть орудием общения. Если бы каждый человек вкладывал в слово каждый раз новое значение, человечество просто не смогло бы общаться на языке: люди перестали бы понимать друг друга. Искусство же не обладает этой жесткой нормативной связью между знаком и значением, оно являет собой как бы каждый раз заново творимый язык, а смысл, закрепленный раз и навсегда за определенным образом, противоречит природе искусства. Это мы наблюдали на примере пепельни-

---

* Рита Шобер. Литературное произведение: символ или модель? — «Иностранная литература», 1972, № 4, стр. 214.

** А. Мартине. Основы общей лингвистики.— Сб. «Новое в лингвистике», Вып. 3, М., Изд-во иностранной литературы, 1963, стр. 384.

цы, наполненной окурками: закрепление смысла за изображением превращает образ в свою противоположность, в штамп. Исключения (а они есть: повторяющиеся элементы есть в фольклоре, в иконной живописи, в американских фильмах, которые создавались по образу и подобию прошедших с успехом боевиков), на наш взгляд, подтверждают общее правило. Отсутствие четко фиксированного значения знаков является следствием особенностей процесса художественного творчества (особенно там, где оно не безымянно и где создатель произведения стремится выявить свою индивидуальность). Значение знака устанавливается творцом индивидуально в момент создания произведения и ведомо лишь ему одному, оно не есть результат предварительной договоренности (конвенции) между создателем искусства и его потребителем. Более того, в искусстве не всегда присутствует признак линейности: в словесном языке знаки расположены в пространстве и времени один за другим, в живописи они не связаны этой «строчной» зависимостью. Искусство не так жестко обусловлено четким набором определенных правил, которые точно задавали бы формальный строй произведения. Более того, отступление от правил является одним из способов новаторства. Умберто Эко в книге «Отсутствующая структура» уделяет много внимания различию «между сильными кодами (типа языка или азбуки Морзе) и слабыми кодами (к которым относит, в частности, иконические изображения). Свойства слабых кодов — преобладание факультативных различительных признаков над обязательными, обилие (вплоть до неисчерпаемости) разных способов передачи одного и того же означаемого, отсутствие четкой границы между правильным (распознаваемым) и неправильным изображением, возможность распознавания без предварительного обучения соответствующему коду. Эко обращает внимание на подвижный, нежесткий характер соглашений о значении, лежащий в основе слабых кодов. На рисунке, изображающем человеческий профиль, точка обозначает глаз, а полукруг — бровь; но в другом контексте они могут обозначать виноградину и банан. Таким образом, единицы слабых кодов отличны как от значащих единиц сильных кодов, значения которых достаточно определенны (например, от слов), так и от чисто различительных фигур (например, фонем)»*.

Интересно, что и в споре Вяч. Вс. Иванова и Е. Левина полемизирующие стороны исходят из не явного, но весьма отчетливо ощущаемого убеждения в языковой природе знаковой системы искусства. Поначалу Иванов четко аргументирует ту мысль, что искусство является знаковой системой. Подобное определение достаточно широко распространено и более приемлемо, чем понятие структуры. Например, «Философский словарь» характеризует систему «как множество связанных между собой элементов, составляющих определенное целостное образование»**. Эта дефиниция обладает необходимой широтой, ибо в ней открыт вопрос о типе элементов (они не обязаны быть элементами языкового типа) и о характере связи между элементами. Определение структуры в этом же словаре значительно более узко: «строение и внутренняя форма организации системы, выступающая как единство устойчивых закономерных взаимосвязей между ее элементами»***. Еще более ограничено, обусловлено своим специфическим генезисом понятие структуры, вызванное к жизни лингвистикой. И если без строгого доказательства можно констатировать преимущественные моменты сходства между принципами системы и способами организации искусства, то употребление применительно к искусству термина «структура» (в лингвистическом смысле) требует серьезной аргументации.

Однако в дальнейшем ходе рассуждений Иванова нередко проскальзывает недоказанное допущение о том, что эта знаковая система является языком словесного типа.

В рассуждениях Е. Левина обнаруживается та же логика: полемизируя с положением

* А. К. Жолковский. Отсутствующая структура.— «Вопросы философии», 1970, № 2, стр. 173.
** «Философский словарь». М., Изд-во политической литературы, 1968, стр. 320.
*** Там же, стр. 345.

о знаковой природе кинематографа, он ищет в нем признаки словесного языка. Он ищет у семиотиков определение знака искусства, который был бы четко разграничен на единицы, с закрепленным за ними однозначным значением — то есть то, что свойственно языку. Не найдя этих признаков, Е. Левин делает вывод, что кинематограф — это не знаковая система, но на самом деле ему удается доказать лишь исходное положение Иванова о том, что эта система не является языком словесного типа.

Критика концепции кинематографа как «разновидности» словесного языка делает во многом доказательной полемику Е. Левина с Пазолини по проблеме элементарной единицы. В данном случае из «презумпции языковости» кинематографа вытекает обязательное следствие — в нем необходимо найти единицы образности, которые могли бы быть уподоблены единицам словесного языка. Но поиск этих единиц, конечно, затруднителен, и кинематограф как бы сопротивляется такому расчленению. Априорно можно сформулировать два положения, которым должна отвечать искомая единица — быть нерасчленимой (то есть элементарной), сохранять при этом качество образности. Часто звучащие предложения считать элементарной единицей монтажный кадр противоречат реальной практике киноискусства. Понятие кадра тесно связано с принципами монтажа. И если в монтажной стилистике двадцатых годов кадр относительно краток, что рождает надежду на то, что он элементарен, то кадры звукового фильма значительно более протяженны и сложны. Используемые в них принципы внутрикадрового монтажа напоминают о том, что эти кадры могут быть подвергнуты операции дальнейшего расчленения, хотя монтаж здесь осуществляется движением аппарата или актера, а не «склейкой». Здесь особенно доказателен часто используемый пример фильма А. Хичкока «Веревка», где всего два монтажных стыка. Эти же соображения можно высказать и о понятии «кинемы», если мы будем ее рассматривать во внешнем, равнозначном кадру воплощении. Здесь, как верно замечает Е. Левин, не разрешен вопрос принципиальной важности: количественные границы не определены, «навязаны» произвольно, а сама «кинема» не обладает однозначностью — она меняет свое значение в зависимости от контекста фильма, она неизмеримо более многозначна по сравнению со словом.

Итак, между словесным языком и киноискусством нельзя поставить знака равенства. И все же сравнительное изучение сходных закономерностей слова и образа, принципов организации языка и искусства возможно, ибо параллельный анализ позволил, например, Л. В. Кулешову и С. М. Эйзенштейну более четко уяснить важные особенности строения художественного фильма. Во-вторых, и отрицательный результат имеет свое значение, поскольку он направляет исследование по новому пути. (Как справедливо писал Ю. М. Лотман: «Осознание наукой своей специфики и отказ ее от претензий на ту деятельность, для осуществления которой у нее нет средств, представляет собой огромный шаг по пути знания»*.) В-третьих, искусство и язык роднят использование знаков, системность, коммуникативная функция.

Внимание к кругу этих вопросов закономерно еще и потому, что в современном киноведении и искусствознании проблема «кинематограф и язык» весьма часто становится важным водоразделом, определяющим позиции исследователей. Часть из них, признающих и утверждающих языковые признаки искусства, разрабатывает эту проблему впрямую и позитивно, другая же часть, полярно противоположная по своим позициям, отталкивается от группы этих вопросов при определении собственной платформы, и негативное отношение к искусству как языку во многом способствует формированию их взглядов.

Остановимся подробнее на позиции Пазолини.

Серия его статей «Поэтическое кино», «Сценарий как структура, стремящаяся стать другой структурой», «О поэтическом кино» и не-

---

* Ю. М. Лотман. Анализ поэтического текста. Структура стиха. «Просвещение», Ленинградское отд-ние, 1972, стр. 4.

которые другие работы посвящены проблеме «кинематографического языка». Правда, Пазолини довольно часто использует термины лингвистики, четко ограниченные в своем объеме и значении, в некоем метафорическом смысле, без достаточно строгого и корректного в научном отношении определения. Так, например, в финале своей статьи «Поэтическое кино» (изложение доклада на I Международном фестивале «Нового кино» в Пезаро) в 1965 году Пазолини использует применительно к киноискусству термин «язык», хотя сам прекрасно понимает невозможность его рационального определения. Он пишет: «...Кинематографические стилемы естественно вошли в едва сложившуюся традицию поэтического языка кино, еще не имеющую твердых норм (и довольствующуюся пока интуитивными, прагматическими правилами)...

Поскольку они представляют собой явления лингвистического порядка, они требуют специфической лингвистической терминологии. Попытка их перечисления равноценна построению предварительной схемы «просодии» новой поэтической формы; эта просодия еще не упорядочена, еще только зарождается, но уже имеет свои действующие правила...»

Важная же часть доклада посвящена выяснению различий между кинематографическим «языком» и языком словесным. И здесь логика Пазолини не всегда строга и последовательна. Пазолини оговаривается: «С самого начала я хотел бы заменить вопрос: «Возможен ли в кино «поэтический язык»?» — иной формулировкой: «Возможны ли в кино приемы «свободной косвенной речи»? (впоследствии этот же прием он называет «свободной косвенной субъективацией»). Свободную косвенную речь он определяет как «полное проникновение автора в душу своего героя и вытекающее отсюда усвоение не только его психологии, но и языка». В ходе развертывания своей дальнейшей аргументации Пазолини весьма точно отмечает, что между словесным языком и «языком» кинематографическим наличествуют весьма существенные различия, он обращает внимание и на то, что мышление художественное и научное обладают качественно специфическими особенностями. «Она («свободная косвенная субъективация».— *Ю. М.*),— пишет автор,— не может быть подлинным «внутренним монологом», поскольку кино не обладает способностью к отождествлению и абстракции, присущей слову. Она может стать только «внутренним монологом», переданным при помощи изображения, но не больше. Следовательно, она будет лишена той абстрактности и умозрительности, которые свойственны монологу, представляющему собой акт размышления и познания». Все это справедливо, если уточнить, что использование слова в системе художественного и научного мышления различно. Но далее из верных заключений делается совершенно несправедливый и по законам логики ничуть не вытекающий вывод. Раз в художественном мышлении отсутствуют признаки логического и рационального мышления, следовательно образное мышление хаотично и не подчиняется никаким закономерностям, протекая по законам сна, бреда, нарушенного сознания. Пазолини пишет: «В результате «свободная косвенная субъективация» может быть определена как внутренний монолог, лишенный познавательного и философского (и, следовательно, абстрактного) элемента». Уязвимость этого определения в том, что оно негативно, оно не характеризует существенные признаки исследуемого предмета, а лишь указывает то, чего в нем нет. Да и то не вполне точно, потому что художественное мышление выступает и как познание, правда, как особое, образное, познание. В дальнейшем Пазолини уточняет и развивает свою позицию, и, доведенные до логического конца, выводы его кажутся полностью неверными. «Она («свободная косвенная субъективация») высвобождает выразительные средства, приглушаемые в литературе традиционными повествовательными условностями, она позволяет как бы вернуться к первоистокам сознания, позволяет выявить благодаря техническим возможностям кинематографа особые качества этих первоистоков, примитивные, беспорядочные, агрессивные, фантастические, напоминающие

сновидения». Здесь впрямую наличие хаоса («беспорядочные») указано как ведущая примета художественного мышления, да и другие прилагательные взяты как синонимы к слову беспорядочный. Хаос как признак мышления, собственно, снимает вопрос о закономерностях творчества, хотя и примитивное мышление движимо определенными правильностями, а течение сна так же по-своему организовано (рассказы о случаях открытий и изобретений, совершаемых учеными во сне, достаточно часты и характерны).

В анализе конкретной творческой практики кинематографа уже не косвенная, а прямая субъективизация толкования некоторых фильмов позволяет Пазолини найти подтверждение своей весьма спорной теории. Пазолини намеренно ограничивает круг анализируемых картин либо такими фильмами, герои которых страдают психическими расстройствами и аномалиями, либо «подгоняет» содержание картин под свою схему. Он исследует проблему невроза на примере отчужденности персонажей у Антониони, разбирает фильм Бертолуччи «Накануне революции» с невротической героиней, он восторгается психическими аномалиями у героев фильмов Годара. И если, с известными ограничениями, можно согласиться с утверждениями автора о том, что «буржуазия даже в кино вновь стремится отождествить себя со всем человечеством в целом в некоем межклассовом иррационализме» (это утверждение отражает некоторые тенденции буржуазного кинематографа), то никак нельзя распространить эту мысль на все киноискусство. Тем более ошибочным было бы считать, что иррационализм глубоко коренится в самой природе художественного мышления, во внутренних, сущностных закономерностях киноискусства, в его способе художественного освоения мира. Отличия образного от абстрактного мышления отнюдь не порождают как обязательную альтернативу проповедь иррационализма, хаоса и принципиально непознаваемого беспорядка.

В других своих статьях Пазолини, анализируя процесс художественного мышления, утверждает, что наряду со звуком и графическим знаком он открыл «новое воплощение слова, которое лингвисты до сих пор отдельно не рассматривали и которое, будучи образом, могло бы называться «хромема» или, точнее, «кинема»». И далее: «Не существует слова, произнесение которого не сопровождалось бы образом».

Здесь следует провести разграничительную линию между методами различных наук. Проблема связи и соотношения знака и значения исследуется гносеологией и лингвистикой в различных аспектах.

Напомним определение знака, справедливое для научного мышления, оговорив некоторые особенности использования его в искусстве. Б. В. Бирюков определяет знак следующим образом: «Под **знаком** понимают материальный чувственно-воспринимаемый предмет (явление, событие, действие), выступающий в познании и общении людей друг с другом в качестве представителя некоторого предмета или предметов, свойства или отношений предметов и используемый для приобретения, хранения, преобразования или передачи сообщений (сведений, информации, знаний) или компонентов сообщений какого-либо рода»*.

Причем особенности функционирования знака в искусстве суть следующие: знак «неравнодушен» к материальной форме своего воплощения, с разрушением, с заменой знака существенно изменяется содержание искусства, и другое — искусство обладает познавательной функцией, но она не исчерпывает всей его сущности, к тому же познание в искусстве обладает чертами глубокого своеобразия.

Гносеология концентрирует свое внимание на закономерностях формирования мысленного образа. Мысленный же образ отличается от знака, по меньшей мере, своей «нематериальностью» (он может быть объективирован вовне, однако процесс мышления протекает и без этой объективации). Формирование мысленного образа подчинено законам теории отражения, которые обусловливают обя-

---

* Б. В. Бирюков. О некоторых философско-методологических сторонах проблемы значения знаковых выражений.— Сб. «Проблема знака и значения». М., Изд-во МГУ, 1969, стр. 59—60.

зательность сходства образа и действительности. Знак же материален, отношение между знаком и обозначаемым предметом может быть полностью конвенциальным (условным) — что исключено для законов мышления. Напомним, что в семиотике знаки разделяются на различные группы. Различаются языковые и неязыковые знаки, среди неязыковых знаков выделяют знаки-копии, знаки-признаки, знаки-сигналы. При этой классификации знаков на группы используют принцип соответствия структуры знака и обозначаемого объекта. Знаки-копии передают все или многие черты объекта (точный рисунок, звукоподражание, фотография); знаки-признаки — лишь часть характеризующих предмет индивидуальных или видовых черт (например, египетские иероглифы); знаки-сигналы по своему строению полностью не совпадают с изображаемым явлением — условным сигналом опасности может служить и столб дыма от костра на пограничной заставе, и звук трубы, и вой сирены. Киноискусство широко использует знаки всех классов, но особенно часто знаки-копии (иконические). Иконические знаки по своей структуре подобны замещаемым предметам, и в этом смысле напоминают мысленные образы. Но выводить отсюда заключение о единстве законов отражения и функционирования знаков было бы ошибочным. А подобное заключение нередко лежит в основании рассуждений о якобы присущей киноискусству особой реалистичности, которая-де характерна для кинематографа уже в силу его способа изображения действительности.

Эти закономерности и стали предметом спора между В. Сальтини и Пазолини на втором фестивале «Нового кино» в Пезаро.

Как считает В. Сальтини, Пазолини утверждает, что «мысленный образ» (хромема) является знаком, не зависящим от обозначаемого, для того чтобы, рассуждая по аналогии, заявить, что кино, будучи образом, не только является знаком, но что оно является знаком, аналогичным (или даже идентичным) непосредственному мысленному образу и, следовательно (это цитата из Пазолини), «аналогичным сновидению».

По мнению Пазолини, киноискусство обладает «онирической» сущностью (от греческого «сон»), а кинематографический эпизод с крупными планами, панорамами и прочим экранным оформлением схож со сновидением. Отсюда новое подтверждение прежнего вывода — кинематограф иррационален; иррационален еще и в силу «грамматической неупорядоченности предметов как символов зрительного языка». В полемике с Пазолини Сальтини справедливо отмечает слабые стороны позиции оппонента. В частности, остроумно его замечание о том, что «совершенная грамматическая правильность предложения сама по себе не обеспечивает разумности или рациональности высказывания», примером чего является конструируемое им грамматически упорядоченное и бессмысленное высказывание — «Пазолини — крылатый конь». Однако далее В. Сальтини не совсем четко трактует вопрос о значении знака, не разделяя его на предметное и смысловое, что делает его выводы уязвимыми.

Конечный вывод Пазолини о языковой и иррациональной природе кинематографа возникает из смещения закономерностей, присущих отражающему мышлению и функционированию языка. Мы уже отмечали, что правило конвенциальности, актуальное для знака, неприменимо в теории отражения. Важнейшее качество гносеологического образа всех степеней, в том числе и самого высокого уровня обобщения — причинная связь с реальной действительностью. Конечный критерий проверки даже самых абстрактных теорий (не исключая и современных отраслей знания, которые исследуют чувственно не воспринимаемые предметы) — практика, сравнение с объективным миром, опирающееся на причинный принцип. Этот причинный принцип не применяется в функционировании атомарных знаков. Но материальный предмет (звук, слово, изображение) становится знаком лишь в том случае, когда он выступает заместителем некоторого предмета реальности, которому соответствует и мысленное «обозначение».

Пазолини, говоря об образе, сопровождающем произнесение слова, затрагивает одну из

сложнейших проблем семиотики — проблему значения знака. «Образ» Пазолини в определенной степени анализировался уже в теории «смысла», разработанной в 1892 году известным немецким логиком Г. Фреге (следовательно, утверждение Пазолини о том, что «хромема» или «кинема» как своеобразное воплощение слова не рассматривалось ранее, не совсем точно). В семиотике значение знака разделяется на предметное и смысловое. Последнее определяется как «след» предмета, оставляемый в памяти человека прошлым опытом (А. Ветров). Знак, отсылая нас к предмету, опосредуется этим следом, он напоминает нам о всех тех ситуациях, в которых выступал предмет. В функционирование знаковой системы словесного языка этот след включается в цепи взаимозависимости: предмет — предметное и смысловое значение — знак, это— во-первых, во-вторых включается в том случае, когда его содержание укладывается в рамки некоторых общепринятых норм. Дело в том, что наш личный опыт весьма индивидуален, в языке же он выступает своей «стандартной», общепонятной стороной. На этом качестве языка настаивал Ч. Моррис, подчеркивая, что язык состоит из множества знаков и каждый знак обладает при этом до некоторой степени общим значением для всех толкователей. Он же уточнял, что добавление индивидуальных толкований к общепринятому значению выходит за пределы лингвистики. Поэтому, если справедлива первая зависимость: слово — «хромема» (Пазолини)—и она может возникать при функционировании языка, то обратная связь: «хромема» — кинематографический кадр — незакономерна. Мысленный образ может находить свое выражение в знаках любого типа, в том числе и неязыкового. Кинематографический же кадр очень часто выступает как знак, обладающий большой многозначностью (вспомним пример С. Эйзенштейна с белизной и старостью), и потому в функции общепринятого и общепонятного знака выступать не может. Отсюда невозможно проецирование закономерностей словесного языка на процесс формирования кинематографического изложения, отсюда же вытекает неправомерность утверждений о тождестве мышления и языка. Выражение «иррациональный язык» вообще в принципе логически невозможно, потому что или кинематограф — язык и тогда он подчиняется своду достаточно строгих правил, или он иррационален и тогда не имеет ничего общего с регулярностью языка.

В полемике Вяч. Вс. Иванова и Е. Левина обсуждение концепции Пазолини занимает большое место. В ней также затронут вопрос принципиальной важности — о возможности использования способов семиотического исследования в киноведении. Е. Левин весьма настороженно относится к семиотике. Эту настороженность можно понять, ибо семиотика оформлялась в русле философских воззрений, чуждых диалектическому материализму. В этом случае необходимо пользоваться методологическим указанием В. И. Ленина, который писал: «*Ни единому* из этих профессоров, способных давать самые ценные работы в специальных областях химии, истории, физики, *нельзя верить ни в едином слове*, раз речь заходит о философии. Почему? По той же причине, по которой *ни единому* профессору политической экономии, способному давать самые ценные работы в области фактических, специальных исследований, нельзя верить *ни в едином слове*, раз речь заходит об общей теории политической экономии. Ибо эта последняя — такая же *партийная* наука в современном обществе, как и *гносеология*». И далее: «Задача марксистов и тут и там суметь усвоить себе и переработать те завоевания, которые делаются этими «приказчиками» (вы не сделаете, например, ни шагу в области изучения новых экономических явлений, не пользуясь трудами этих приказчиков), — и *уметь* отсечь их реакционную тенденцию, уметь вести *свою* линию и бороться *со всей линией* враждебных нам сил и классов»*.

Дело осложняется тем, что в истории, да и весьма нередко в современной западной литературе попытки применить в искусствознании конкретные истины семиотики или структурализма осуществлялись, как правило, с по-

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 18, стр. 363—364.

зиций идеалистической эстетики.

Рассматривая важную проблему — является ли кадр знаком,— Е. Левин стремится опровергнуть знаковость изображения в кино. И поначалу он приходит к справедливому утверждению о невозможности однозначно истолковать кадр. Далее он утверждает, что кадр не отсылает нас к жизненной реальности (что существенно для знака), а выступает в некоторой замкнутости: «Кадр, нарушая семиотическую конвенцию, отсылает нас не к другому внеположному предмету, а к самому себе». Он считает: «В данном случае предметное значение кадра есть одновременно и его смысловое значение, оба они заключены в нем самом и переходят друг в друга, вопреки азам семиотики кадр оказывается знаком... самого себя». Поначалу возникает опасение, что мы стоим перед новой вариацией отрицания традиционного тезиса о том, что искусство является отражением объективного мира. Однако различие здесь просто в словах, для Е. Левина «кадр не обозначает революцию, а выражает ее». Е. Левин разделяет репрезентативную и эстетическую функции кадра. Неискаженный, механический фотографический кадр лишь представляет предмет: «Кадр репрезентировал объект (момент) реальности кинотехническими средствами — и только, эстетического содержания в нем не было». Эстетическое содержание возникает лишь в момент субъективной трансформации и преобразования реальности: «Выразительность кадра может быть описана как процесс и одновременно результат эстетической субъективизации отраженного в кадре объекта (момента) реальности». Все это изложено настолько приблизительно, что классическую эстетику хочется защищать уже от Е. Левина. Однако нас интересует вопрос о том, почему же кадр не обладает знаковостью? Да потому, что Е. Левин весьма упрощенно трактует понятие знака. Он утверждает: «Выражение объекта в данном случае не совпадает с изображением объекта. Мизанкадр не обозначает протекавший перед камерой момент реальности, не отсылая к нему, потому что этот момент как таковой не изображен в кадре, он уже преобразован, превращен в нечто иное — в явление художественного ряда, которое зритель и воспринимает. Иными словами, мизанкадр «отсылает» к своему всеобщему целостному выразительному содержанию. Его же нет нигде, помимо и вне мизанкадра». Логика Е. Левина здесь уязвима. Во-первых, неправомерно искать подтверждения многим и важным эстетическим положениям на уровне атомарного (внесистемного) знака. На этом элементарном и первичном уровне нельзя в полном объеме поставить вопрос об отражении реальности, ибо знаки-символы связаны с реальностью условно (конвенциально). На этом уровне нельзя также обсуждать вопрос о репрезентации (точном воспроизведении) какого-либо объекта, поскольку слово, например, никогда (за редчайшими исключениями звукоподражаний) не изображает предмет, а лишь обозначает его. И здесь схема Е. Левина о соотношении изобразительного и выразительного попросту не работает. Попутно заметим, что неправомерно ставить знак равенства между мерой субъективного преображения предмета и его эстетическим качеством, эстетическое сложнее, чем его представляет Е. Левин. Во-вторых, Е. Левин неточен в трактовке проблемы о соотношении художественного произведения с реальностью. Положение о том, что искусство не требует признания себя за действительность, известно уже достаточно давно. Верно и то, что в произведении искусства мы встречаемся с эстетически преображенной действительностью. Однако делать отсюда вывод о том, что искусство замкнуто в самом себе, неверно. Здесь более справедливо важное положение семиотики о том, что знак отсылает нас к реальной жизни. Ссылки на то, что связь эта слишком проста, примитивна, не выражает все сложности отношений между жизнью и ее эстетическим воплощением, недостаточны. Это положение общее, устанавливающее лишь самые основные закономерности, оно не уточняет тех конкретных путей, какими может реализоваться эта связь. Знаковость всех видов искусства, которые используют слово, несомненна. Однако она не мешает существованию такого необычайно развитого по

своим признакам вида искусства, каким является литература.

В полемике Вяч. Вс. Иванова и Е. Левина затронута и другая группа вопросов — о плодотворности использования отдельных методик, частных приемов исследования искусства, об историческом генезисе семиотики. Фактически здесь вновь встает вопрос о возможности использования новых методов исследований. Ибо — или семиотика есть оформление в специальную отрасль исследований тех проблем, которые давно вставали перед наукой, или семиотика — модное «новообразование» на здоровом теле науки. Е. Левин считает, что высказывания С. Эйзенштейна нельзя истолковывать с точки зрения недавно утвердившихся понятий. Он пишет: «Я убежден, что созданная им (Эйзенштейном.— *Ю. М.*) общая теория киновыразительности и кинообразности — несемиотическая теория». В правомерности этой убежденности можно выразить двоякое сомнение. Во-первых, не так давно Е. Левин был убежден в противоположном — в статье «С. Эйзенштейн и проблемы структурального анализа» он утверждал: «И для структурализма, и для Эйзенштейна произведение есть функционирующая самонастраивающаяся структура»*. Он считал возможным трактовать учение С. Эйзенштейна с точки зрения современных положений структурализма: «Композиция изучается им (С. Эйзенштейном.— *Ю. М.*) как выразительная структура произведения в целом, как его высший художественный уровень, своего рода панструктура, если рассматривать произведение в архитектоническом аспекте»**. Но поскольку определение семиотики как общей теории знаков и знаковых систем (в том числе и структур) достаточно широко распространено, эти утверждения Е. Левина звучат как взаимоисключающие.

Во-вторых, некоторые закономерности семиотического типа могли быть подмечены и изложены и в традиционных терминах, до оформления семиотики в отдельную науку.

* «Вопросы литературы», 1969, № 2, стр. 142.
** Там же, стр. 137.

Например, принципиально важные положения, которые в развитом структурализме имели большое значение, были высказаны ранее Фердинанда де Соссюра русскими лингвистами Потебней и Бодуэном де Куртене. Классический пример Л. В. Щербы «Глокая куздра штеко будланула бокра и курдячит бокренка» обладает симптоматическим сходством с тем примером, которым К. Бюлер иллюстрировал понятие структуры, и весьма напоминает определение, какое давал структуре Бертран Рассел.

Некоторые закономерности употребления знаков были подмечены еще в древности. В частности, когда Аристотель говорит о разных словах, которыми у разных народов обозначаются сходные понятия,— это проблема откровенно семиотическая, здесь подчеркнута «конвенциальность» знаков словесного языка*. В исследованиях по семиотике цитируются и высказывания классиков марксизма. Так утверждение К. Маркса: «Название какой-либо вещи не имеет ничего общего с ее природой. Я решительно ничего не знаю о данном человеке, если знаю только, что его зовут Яковом»**—используется при разделении элементарных (атомарных) и сложных (составных) знаков.

Другая группа вопросов связана с обсуждением конкретной результативности и плодотворности отдельных методик. «Проекция» лингвистических способов исследования на изучение искусства была правомерна и плодотворна тогда, когда в основе изучаемых произведений были заложены принципы «повторяемости» образных средств и отказ от выявления авторской индивидуальности. Эти принципы могут быть обнаружены в русской иконе, где канонизируются «сюжеты» и приемы их воплощения, в фольклоре, в мифах. Однако экстраполяция языковых методов исследования менее правомерна, когда мы встречаемся с искусством других исторических эпох, которые ориентируются на неповто-

* См. Аристотель. Об истолковании. Античные теории языка и стиля. М.— Л., Соцэкгиз, 1936, стр. 60.
** К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 23, стр. 110.

римость образных элементов и откровенное выявление авторской индивидуальности. Е. Левин и Вяч. Иванов согласны, что в наше время языковая методика применима к анализу «стандартных», эпигонских фильмов. Что же, если бы методы семиотики работали в этой ограниченной области, то и это было бы полезно, ибо, несмотря на отрицательное отношение реалистической эстетики к стандартности и безындивидуальности (а так было не всегда) подобные фильмы для получения исчерпывающей картины кинематографического процесса должны быть проанализированы. Однако уже само понятие индивидуализированности и неповторимости предполагает некоторую норму, на фоне которой эти «отклонения» и проявляются. Кроме того, повторяющиеся признаки, скажем, организации художественного произведения уже давно исследуются классическими методами традиционного искусствознания (например, сюжет, фабула и композиция).

Обсуждение вопроса о «кинеме» ставит еще одну проблему: с чем сравнивать искусство — с развитой формой типа языка или с неразвитыми в семиотическом отношении явлениями типа «языка поведения». Последнее малоперспективно. Современные исследователи только приступают к изучению знаковых систем такого рода и фундаментальных систематизирующих трудов по этой проблеме нет. Другое соображение — при выявлении общего у двух явлений область подобия ограничена высшим уровнем развития ниже организованной структуры. Так, сравнивая нервную систему собаки и человека, мы можем сближать лишь высший уровень умственного развития собаки с некоторой частью аналогичной деятельности человека (скажем, образование рефлексов), возникновение же абстрактного мышления из этой аналогии необъяснимо.

Ю. С. Степанов, строя иерархическую таблицу «Основные типы знаковых систем, расположенные по степени нарастания семиотических свойств», рассматривает «действия, жесты и позы человека, такие, как культовый танец; манера сидеть; расстановка мебели» (что, в общем, сравнимо с направленностью интереса Пазолини). Исследователь констатирует, что в этом случае «знак выделим не всегда, система также; означаемое и означающее уже не всегда подобны»*. Следовательно, если бы нам удалось установить достаточно полную аналогию между «языком поведения» и кинематографом, это было бы по-прежнему бесконечно далеко от знаковой системы языкового типа, где знаки четко различимы, обладают определенным значением, а признаки системности резко выражены. По сравнению с «языком поведения» кинематограф несомненно более развит, он обладает достаточно четким сводом правил построения и, следовательно, дешифровки (будем ли мы прибегать к понятию сюжета либо к более частным художественным приемам). «Кинемы» Пазолини количественно не ограничены («знак выделим не всегда»), значение их расплывчато, что делает затруднительным обращение с ними, как со знаками. Вот почему описание некоторого класса сходных «кинем» не лишено остроумия, но не доказательно. Пух из разорванной подушки может быть «знаком» или метафорой оргии: он может выступать и обозначением грабежа города, занятого неприятелем, и знаком переезда на новую квартиру, сопровождаемого уничтожением ненужных больше вещей,— одно не исключает другого и лишь подтверждает мысль о множественности значений знака в искусстве.

Более плодотворными выглядят исследования метафоры и метонимии в кино. Здесь кажется обещающим исходный пункт — установление сродства между образными приемами литературы и кинематографа. Дело в том, что искомая единица измерения художественности должна, по идее, быть универсальной, применимой к искусству в целом. Поэтому поиск такого рода единицы более перспективен тогда, когда мы стремимся определить «правила» художественного мышления (аналогичные, скажем, силлогизмам логики), а не тогда, когда, подобно тому как это дела-

* Ю. С. Степанов. Семиотика. М., «Наука», 1971, стр. 82—83.

ется при вычленении «кинемы», пытаемся расчленить реальную действительность.

Но в любом случае изучение «вторичной» (так сказать «наведенной» структурой фильма) знаковости может повести к актуальным наблюдениям. Действительно, значение знака выявляется не только в процессе отсылки к реальности, но и в момент обращения к использованному уже знаку в контексте фильма.

Другие сопоставления статьи Иванова (раздел «Структура фильма и композиция») не всегда методически оправданы. Они непосредственно связывают структуру фильма — принцип художественной организации — с конкретным приемом воплощения изобразительной композиции. Слои образности связаны между собой многоступенчатой лестницей взаимозависимости и взаимоподчинения, и прямое соотнесение структуры и композиции не учитывает всей реальной сложности связи. Подобные аналогии правомерны тогда, когда единое образное решение пронизывает все уровни структуры произведения, особым образом построенного, но и здесь необходима оговорка о том, что мы сталкиваем полюса целостной структуры фильма. В случае же вестернов подобные аналогии нуждаются в дополнительном доказательстве.

Наконец, еще об одном аспекте спора: о возможности использования семиотических методов исследования. На первом этапе исследователи фиксировали свое внимание преимущественно на моментах сходства, причем эти общие признаки устанавливались достаточно приближенно, без необходимой конкретизации. В наше время уже недостаточно проводить эти приближенные аналогии между языком и искусством, между отдельными элементами образности и знаком, между организацией художественного произведения и структурой и системой. Необходимы уже более конкретные исследования, которые учитывали бы специфику проявления этих общих закономерностей в конкретном виде искусства.

Мы старались показать в нашей статье, что применение новых способов исследования киноискусства требует глубокой методологической проверки. Количественные методы в искусствознании могут быть плодотворными лишь на прочной базе марксистско-ленинской философии, эстетики, киноведения. Лишь в этом случае они окажутся «биологически совместимыми» и не произойдет «отторжения» приживленной методики. Точные методы, использующие достижения кибернетики, структурной лингвистики, семиотики, могут в известных случаях принести пользу. Она ощутима не только тогда, когда в сферу традиционного искусствоведения вводятся новые проблемы, новый угол зрения заставляет по-иному взглянуть и на традиционную проблематику. Киноискусство является знаковой системой, и понятие знака поэтому может занять подобающее ему место в искусствоведческих анализах. Но в то же время следует со всей серьезностью предостеречь от поспешных и наивных попыток отождествления законов искусства и языка: теоретические клише, заимствованные из других наук и наклеиваемые на белые пятна нашего незнания, весьма часто лишь закрывают, а не решают проблему, рождая иллюзорные надежды.

Вторжение семиотических методов исследования в киноведение — факт, требующий внимательного и строго научного анализа. Печатая статьи сторонника семиотических методов исследования кино Вяч. Вс. Иванова и его оппонентов Е. Левина и Ю. Мартыненко, редакция полагает, что возражения и сомнения, которые выдвигают против этих методов Е. Левин (в более определенной и категорической форме) и Ю. Мартыненко (в форме несколько половинчатой, полукомпромиссной), заслуживают самого серьезного внимания и в основе своей являются правильными. В дальнейшем редакция намерена вернуться к критике семиотических проблем киноведения в трудах Ю. М. Лотмана и других.



Секрет молодости

Л. Арнштам

Юлию Райзману 70 лет!

Я бы никогда не поверил этому, если бы не прожил с ним бок о бок большую часть его семидесятилетия. И в данном случае это не привычный юбилейный комплимент, каким хотят утешить старость, награждая ее, увы, большей частью иллюзорно, вечной молодостью.

Нет! Райзман действительно молод. Конечно же, речь идет не о внешних приметах молодости, хотя и внешне Райзман так подтянуто элегантен, что ему может позавидовать любой, кто не прожил и половины времени, прожитого им. Думая о Райзмане, я более всего не перестаю удивляться его неиссякаемой творческой молодости.

Молодость художника! В чем секрет этой молодости? Что отличает ее от старости, хотя бы и почтенной? Пожалуй, в первую очередь, состояние вечного непокоя и постоянная готовность к творческому риску.

Но разве последний по времени, так сказать, юбилейный фильм Райзмана «Визит вежливости» — многоплановый, необычайно сложный не только по своей композиции, но и по самому складу авторского мышления,— разве этот фильм, уже при самом своем рождении вызвавший множество споров, не лучшее свидетельство молодой готовности Райзмана к творческому риску?

Однако, может быть, секрет молодости Райзмана не только в этой постоянной готовности к творческому риску, но также и в его постоянной работоспособности? С Райзманом неразрывно связано высокое понятие мастерства. «Райзман? О, это мастер!» — такое слышишь постоянно. И это совершенно справедливо. Но как дается ему мастерство, каким он обладает в самой высокой степени?

Работой, работой и еще раз работой! В самом деле, Райзман, сколько я его помню, всегда в работе. Он или снимает фильм или готовится к очередному фильму. Готовится долго, упрямо, тщательно. И не только тщательно, пожалуй, на первый взгляд, даже излишне скрупулезно, выверяя каждую деталь, каждую мелочь, пусть как будто бы и ничтожную. Он твердо уверен в том, что нет такой мелочи, которая, будучи не точной, не могла бы испортить общего. Он необыкновенно требователен к себе и к своим сотрудникам. С ним нелегко работать. Все цеха киностудии «Мосфильм» заранее трепещут, когда Райзман приступает к съемкам.

Тончайший стилист Бабель, писавший диалоги для одной из первых его звуковых картин, переделывал их по его требованию не единожды и наконец в отчаянии воскликнул: «Юля! Вы очень тяжелый заказчик!»

Мне однажды довелось быть одним из соавторов сценария для его фильма. Это была экранизация «Княжны Мэри» Лермонтова (к сожалению, фильм не состоялся не по вине сценаристов, Райзмана и тем более не по вине Лермонтова). И я до сих пор дрожу мелкой дрожью, вспоминая, как вымучивал меня

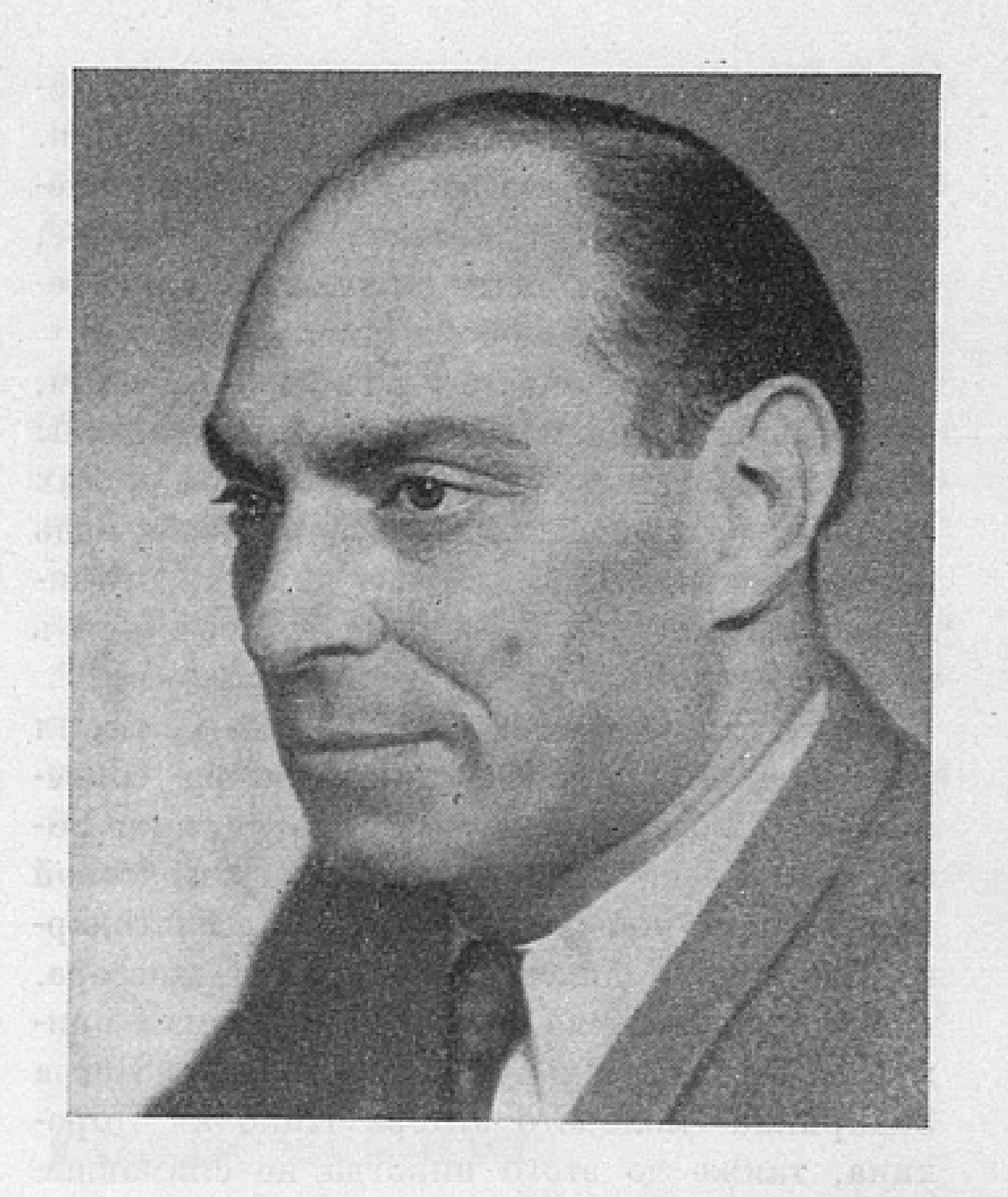
Райзман, требуя немыслимого совершенства каждой детали этого сценария, требуя таких подробностей в его разработке, к каким, честное же слово, вряд ли мог быть способен даже другой, более талантливый, чем я, сценарист.

И при всем этом фильмы Райзмана никогда не производят впечатления сделанных трудно. В них всегда есть легкость шага. Но эта легкость дается нелегким и беспримерно требовательным преодолением трудных задач, которые Райзман неукоснительно ставит перед собою. Очевидно, в этом секрет его высокого мастерства.

...Однако я поставил целью этих юбилейных (все же юбилейных!) заметок не столько искусствоведческий анализ мастерства Райзмана (о его мастерстве написано уже немало), сколько попытку хоть как-то проникнуть в секрет его молодости. Может быть, для этого небесполезно будет, хотя бы в простом перечислении фильмов, оглянуться на творческий путь художника.

«Круг» («Долг и любовь»), «Каторга», «Земля жаждет», «Рассказ об Умаре Хапцоко», «Летчики», «Последняя ночь», «Поднятая целина», «Машенька», «Небо Москвы», «Поезд идет на Восток», «Райнис», «Кавалер Золотой Звезды», «Урок жизни», «Коммунист», «А если это любовь?», «Твой современник», «Визит вежливости». Таков список художественных фильмов, поставленных Райзманом. (К ним следует приплюсовать и два документальных: «К вопросу о перемирии с Финляндией» и один из значительнейших кинодокументов Отечественной войны — фильм «Берлин».)

Не все эти фильмы равноценны, но лучшие из них несут в себе подлинные открытия. Открытия «в глубину», не внешние, не назойливые, не бьющие на быстро проходящий эффект. Так в фильме «Последняя ночь» Райзман в содружестве с Габриловичем тему Великой Октябрьской революции, до них решаемую лишь в эпическом ключе, решили в ключе лирическом, рассказав историю, на первый взгляд, чисто «семейную». И по тому времени такой «личный» поворот темы был открытием или, по крайней мере, был на-



Ю. Я. Райзман

столько непривычен, что вызвал немалые споры. А до этого Райзман поставил по сценарию С. Ермолинского немой фильм «Земля жаждет». И хотя сам Райзман впоследствии обронил, что считает этот свой фильм неудачным, если взглянуть на него сегодняшними глазами, становится ясно, что и в неудаче, признанной самим режиссером, таились находки, используемые и сегодня, когда многие и многие увлеченно привлекают в художественную кинематографию приемы документальной. Но не трудно понять, почему в сознании Райзмана тот, ранний его фильм остался фильмом-неудачей. Ведь он лежал вне той «генеральной линии», разработке которой Райзман отдал, по существу, всю свою творческую жизнь. Ибо все основные удачи, все открытия Райзмана были открытиями новых человеческих характеров, рожденных временем великих социальных перемен, новых отношений человека к человеку. Другими словами, Райзман всегда оставался художником, тщательно исследующим историю отдельной человеческой личности в ее сложных

взаимоотношениях с историей и с другими человеческими личностями, к ней причастными.

Искусство Райзмана воистину искусство человековедения. Пристальное, внимательное, подробное. Всегда исследование и—одновременно — лирическое обобщение.

Вот почему нет ничего удивительного в том, что открытия Райзмана почти всегда связаны также и с открытием им все новых и новых крупных актерских индивидуальностей. Ведь именно актерам принадлежит высокая привилегия представить на экране личность во всем ее многообразии и богатстве.

Так в фильме «Летчики» Райзман открыл для кинематографа великого актера современности Бориса Щукина. Роль летчика Рогачева была его первой кинематографической ролью, и Щукин до конца жизни с благодарностью вспоминал своего первого режиссера. А в фильме «Последняя ночь» Райзман пригласил на центральную роль матроса Петра Захаркина молодого актера Николая Дорохина, также до этого никогда не снимавшегося. И хотя Дорохин по своим внешним «стандартам» как будто и не очень-то подходил для этой роли, после выхода фильма на экран никто уже не сомневался, что лучшего исполнителя на роль матроса революции нельзя было бы найти. Райзман вообще со снайперской точностью «угадывает» актеров. Вспомним хотя бы Машеньку Валентины Караваевой. Какое это было открытие, именно неожиданное открытие обаятельнейшей в своей чистоте актрисы! И до сих пор фильм, названный именем ее героини — один из любимейших фильмов нашей молодежи, до сих пор этот фильм живет.

Но даже и тогда, когда актеры не дебютировали в фильмах Райзмана, он так умел увидеть их, так умел раскрыть их дарования, что они как бы рождались заново.

Василий Губанов Евгения Урбанского! Какой могучий, какой воистину легендарный образ создал этот актер в содружестве с режиссером! Впрочем, о фильме «Коммунист» и об Урбанском писалось так много, что вряд ли я смогу что-либо добавить в этих кратких заметках. Образ, созданный безвременно погибшим актером, как и фильм «Коммунист», на мой взгляд, принадлежат к вершинам не только советского, но и мирового киноискусства. Можно перечислять еще и еще актерские открытия режиссера Райзмана. Ведь, что ни картина, то новые находки, новые приобретения!..

Но сейчас несколько слов о другом. Как-то на одном из совещаний по проблемам политического фильма Райзман сказал: «Можно снимать политические фильмы любого жанра, но нельзя снимать никаких фильмов, в том числе и политических, если в центре этих фильмов не будет какой-нибудь нравственной проблемы, способной взволновать каждого зрителя, пришедшего в зрительный зал».

В сущности, эти слова Райзмана и являются его творческим кредо. Он ставил разные фильмы, на самые разные темы и самой разной стилистической направленности, но каждый его фильм обязательно нес в себе отчетливо поставленную нравственную проблему. Даже его первый, юношеский фильм «Круг» имел наивно-прямолинейный подзаголовок «Долг и любовь». Он не всегда решал поставленные им нравственные проблемы до конца, предпочитая, чтобы вывод сделали сами зрители. Недаром почти все его фильмы — еще раз вспомним в этой связи «Машеньку» или «Урок жизни» и, конечно же, «А если это любовь?», «Твой современник» — вызывали самые горячие дискуссии и именно по вопросам морально-нравственным.

...И все-таки, в чем же секрет неувядаемой творческой молодости Райзмана?

Я искал этот секрет в его готовности к риску, в его работоспособности. Но вот, обратившись просто-напросто к списку его фильмов, кажется мне, я наконец приблизился к пониманию главного, что ли, «фокуса» этого секрета. Но прежде всего, не удивительно ли разнообразие тематики фильмов Райзмана, пускай даже и объединенных постоянным стремлением к тому, чтобы найти в каждом сюжете нравственное зерно? По первому впечатлению может показаться, что у Райзмана даже нет определенных привязанностей к тем или иным тематическим ракурсам. В самом деле,

он как будто бы может снимать с одинаковым художническим пристрастием, скажем, фильм по роману Шолохова о становлении колхозного строя и биографический фильм о латышском поэте Райнисе, фильм о любви школьников и фильм о серьезнейшей народнохозяйственной проблеме, тончайший лирический киноэтюд «Машенька» соседствует с монументальным «Коммунистом»... Так что же это — всеядность? Нет! В том-то и дело, что у Райзмана есть одна главная привязанность, одно главное пристрастие. Это пристрастие и привязанность к своему времени, к жизни и свершениям людей своей страны. Вот почему большинство фильмов Райзмана снято на темы в прямом смысле этого слова современные, даже жгуче современные.

Один из первых фильмов режиссера «Земля жаждет» посвящен только-только начинавшемуся в нашей стране социалистическому переустройству. Фильм «Летчики» порожден романтической атмосферой страны, устремившейся в начале тридцатых годов в небо. «Поднятая целина» раскрывает трудный период борьбы за новую советскую деревню. Фильм «Машенька», хотя и рассказывал лирическую личную историю на фоне малой войны, на самом деле был полон предчувствий неизбежности большой войны и готовил к ней будущее поколение воинов, защитников Родины. «Урок жизни» опять же тесно переплетал личные конфликты с проблемами периода послевоенного строительства. «Твой современник» поднимал острейшие народнохозяйственные проблемы на новом этапе нашего бытия и недаром этот фильм нашел также и в среде наших хозяйственников как яростных приверженцев, так и не менее яростных противников. И, наконец, «Визит вежливости» — фильм, отданный проблеме проблем современности — борьбе за мир на нашей планете.

Так вот в чем, очевидно, секрет неувядаемой творческой молодости кинорежиссера Юлия Райзмана!

Художник, взращенный великой революцией, он жил ее временем, ее беспримерными свершениями. Он жил, пристально вглядываясь в изменения человеческих судеб, которые это время, каждодневно обновляясь, несло в себе. И он, каждый раз обновляя и себя, рассказывал и рассказывает по сию пору об этих человеческих судьбах, рассказывает пристрастно, как и положено художнику революции. Время революционных непрерывных перемен не дает ему права на почтенную старость. Вот почему и обречен он на творческую молодость.

И хотя 70 лет — это возраст, по статистике, уже вполне почтенный, я не сомневаюсь, что художник, который так чутко умеет слушать и слышать время, как это умеет Райзман, создаст еще немало молодых, как он сам и как его вечно молодая страна, фильмов.

Дорогой мой современник

Н. Плотников

Юбилей Юлия Яковлевича Райзмана не просто праздник в жизни большого художника, но и праздник для всего нашего искусства. Райзман принадлежит к числу тех художников, которым посчастливилось не просто прожить в искусстве большую и плодотворную жизнь, но и внести в него вклад столь существенный и индивидуальный, что современный советский кинематограф невозможно представить без фильмов «Машенька», «А если это любовь?», «Твой современник» и многих других фильмов, оказавших сильнейшее влияние на развитие всего нашего искусства. Поэтому-то мне так радостно думать, что рядом со мной живет и работает дорогой мой современник Юлий Яковлевич Райзман.

С Юлием Яковлевичем я встретился на педагогической работе еще в 1935 году. Тогда при «Мосфильме» была организована школа киноактера и находилась она в помещении кинотеатра «Колизей» на Чистых прудах.

Возглавили школу М. М. Тарханов, я — его заместитель, Ю. Райзман, Г. Рошаль и Н. Баталов. Идея была простая — киностудия должна располагать собственными актерскими кадрами, и наша задача состояла в том, чтобы в короткий срок подготовить актера-профессионала, способного сразу же подключиться к работе студии. При таком «скоростном» методе воспитания нужен был очень опытный, чуткий и точный глаз педагога. У Райзмана было какое-то особое чутье на актерские дарования. Он почти никогда не ошибался в выборе студентов. Больше того, прекрасно зная актерскую природу, Юлий Яковлевич умел не только открыть, но и раскрыть, воспитать талант. Я воочию убедился тогда в его педагогической мудрости и терпении.

Года два спустя Райзман собирался снимать «Поднятую целину». Я пробовался на роль деда Щукаря. Юлий Яковлевич сразу же забраковал меня: «Очень хорош грим и «зерно» образа верное, но слишком молодое лицо!» Отложив мою фотопробу, Райзман продолжил поиски нужного актера.

А меня Юлий Яковлевич нашел много лет спустя на роль Ниточкина в фильме «Твой современник».

В повседневной текучке не всегда отличишь главное от второстепенного. Никогда нельзя заранее сказать, что станет для тебя творческим и жизненным этапом. Так примерно случилось и с ролью Ниточкина. Сценарий я прочитал, и роль мне необыкновенно понравилась, а главное — я сразу понял, как ее играть, что с актером бывает не часто. Тем не менее, сниматься не рискнул — слишком был занят в театре, и в репетициях и в текущем репертуаре. Но Ю. Я. Райзман настоял на своем. Я приехал на «Мосфильм». Иду по коридору — навстречу выходит Юлий Яковлевич. Мы бросились друг к другу, обнялись, расцеловались. Долго беседовали. Я согласился на пробу. И тут выяснилось, что видим мы Ниточкина по-разному. Райзману Ниточкин представлялся очень высоким, худым, в длинном пальто, в старомодной фетровой шляпе с опущенными полями, этаким чудаком, не от мира сего. Я же хотел сниматься в своем костюме, пальто, а вместо шляпы обычная кепка, и без грима. Именно «в своем виде» и начали пробу сцены в ресторане: разговор с сыном. Я думал, что придется спорить, доказывать — и ошибся. После просмотра Райзман утвердил Ниточкина именно таким, каким он получился на пробе. Я был благодарен режиссеру.

Райзман в своем роде режиссер удивительный. Он как-то умудряется быть и требовательным и уважительным к актеру. И не формально. Это сразу чувствуется. Он твердо знает, что ему надо от актера. Юлий Яковлевич, что называется, «видит» роль. Но не может себе отказать в творческом удовольствии «сыграть» ее вместе с актером сызнова. Он из тех художников, как мне кажется, кто готов иной раз пожертвовать результатом ради процесса. Есть такой анекдот про живописца. Когда к нему пришли грабители, то он отдал законченную картину, а себе оставил черновые наброски.

Сама работа с Райзманом для актера это всегда нечто большее, чем роль. Это жизнь в очень правдивом искусстве.

Учитель

Б. Гусаков

Мое знакомство с Ю. Я. Райзманом началось с того, что он «зарезал» меня на пробах. Было это задолго до фильма «Визит вежливости». Грешен, тогда мне просто хотелось сняться в кино. И Райзман спас меня от серой поделки. Сам он вряд ли помнит об этом, но для меня этот случай послужил не то чтобы уроком, а научил какому-то иному подходу к профессии киноактера.

В наших дипломах — выпускников театральных ВУЗов — написано: актер театра и кино. Но на съемочную площадку мы приходим поразительно неумелыми новобранцами.

Мне повезло: я попал к Райзману. И моя работа у него, я намеренно говорю «у него», у Райзмана, ибо, как мне кажется, нельзя говорить, что я работал с Райзманом — это будет и неправдой и чуть ли не святотатством... Так вот, моя работа у Райзмана в его картине «Визит вежливости» была процессом учебы. Профессии киноактера я учился у Ю. Я. Райзмана.

Я попал в атмосферу железного четкого ритма работы. Те, кто снимается, знают, сколь редки режиссеры, которым присуще такое организующее начало, какое присуще Райзману.

Но главное — в сочетании с этим ритмом — поразительное умение и желание объяснить актеру не только его задачу в рамках эпизода, который предстоит сыграть в данный момент, не только «кусочек жизни»: Райзман объясняет целую жизнь. Так большие мастера репетируют в театре...

К нему в любую секунду можно обратиться с любым творческим вопросом. Я подчеркиваю: творческим — от всего другого Райзман на съемках как бы отстраняется.

А под творчеством он подразумевает любой, даже самый «технический» вопрос: ибо Райзман вникает во все мало-мальские мелочи и для него не существует не знакомой или не касающейся его кинопрофессии. В кино он — «мастер на все руки». И этим он тоже учит, вольно или невольно преподнося уроки профессионализма.

На площадке Райзман заражает своей уверенностью, за ним чувствуешь себя, как за каменной стеной. И я был потрясен, узнав, что ему свойственны и сомнения. Что он вызывал к себе по утрам оператора и говорил, что сняли не так, актеры — ерунда, и этот, рыжий — то бишь я... А потом, приехав на съемку, я встречал человека, точно знающего, что и зачем он хочет... Его муки и сомнения оставались, если можно так сказать, «за кадром» съемок. А в кадре он был полководцем, уверенным в победе...

Сегодня уже позади съемки «Визита вежливости». Для меня этот фильм был «дипломной работой», оценить которую дано тому, у кого я учился — Ю. Я. Райзману.

После «Визита» я снялся еще в двух картинах. Думаю, не потому, что я такой самородок, а потому, что и здесь сыграло магическое имя Райзмана: если его снял «классик», стало быть... Правда, здесь то, что Райзман — мастер, и его творческий метод надо анализировать, изучать, «проходить» в институте.

Мне повезло — я у него учился. Жаль, что учение это неповторимо, ведь Райзман обычно не снимает актера дважды. Наверное, потому, что, создав в своей фантазии образ какого-то человека, он ищет его в жизни. Найдя, доводит сходство до идентичности. Потом рассказывает об этом человеке с экрана, рассказывает единожды. И уже стремится к другим людям, а стало быть, к образам, ассоциирующимся с другими актерами.

Так что, видимо, мне уже больше так не повезет... Но кто-то... Кто-то будет счастлив. Потому что ему суждено еще сняться у Райзмана. А значит — познать настоящую радость творчества. Радость особую, потому что в основе ее всегда будет проникновение в самую суть сегодняшнего дня. И если бы меня спросили, что такое Райзман — я бы сказал: дума о сегодняшнем дне. Пронзительная, будоражащая... А если спросят о Райзмане-человеке, я отвечу одним словом: учитель...



Проблемы познавательного фильма

Заметки о функциях и образном строе научного киноповествования

Евг. Вейцман, Л. Гурова

Строго говоря, воображение — это реальный фактор научного мышления.
Альберт Эйнштейн

I

...В кабинете известного математика раздался телефонный звонок. Молодой человек просил ученого помочь ему: он мечтает заняться математикой, хочет с ходу броситься на штурм труднейших задач; ну, к примеру, решить теорему Ферма! Ученый и рад — есть еще фанатики науки! И улыбается про себя: обломает зубы, как и многие, многие! Но, может, приобретет главное (помимо фанатического увлечения) — мудрость, помимо желания — умение, навыки научного мышления. Что ж, пусть попробует. Я бы сам, думает ученый, черту душу заложил, чтобы решить теорему Ферма.

Читатель! Вы не знаете, что такое теорема Ферма? Вы вообще не занимаетесь математикой? Но, может быть, хотите знать, что такое математическое мышление? Хотите познакомиться с некоторыми общеметодологическими принципами построения научного знания? Полезно, кстати, иметь представление и об истории самой теоремы Ферма, великого математика XVII века, одной из самых загадочных теорем этой науки, которую автор посчитал столь сложной для современников, что не оставил ее доказательства.

Но вот какая приключилась тут история. Математик помянул черта. И появился молодой, вполне современный юноша в кожаной куртке. И предложил договор, тут же отстуканный на машинке. Он берется за двадцать четыре часа решить пресловутую теорему, а профессор — как в таких случаях и водится — пообещает ему взамен свою душу. Черт проиграл, а зритель короткого фильма «Математик и черт», поставленного Семеном Райтбуртом на студии «Центрнаучфильм», выиграл много. Он приобщился к тому, что принято называть «тернистым путем познания», он почувствовал, как трудна и бесконечно увлекательна наука. Он понял, какова «цена» знания и сколь безгранична истина, отражающая материальный мир.

Сторонники «чистоты» жанра научно-популярного кино, впрочем, вряд ли будут в восторге от картины. Ведь это не лекция, это «игра». Но странная вещь! Мы как-то интуитивно чувствуем, что это игра по правилам. Нас никто не обманывал. Не завертывал скучное, но необходимое знание в сладкую облатку — глотай! Не заставил, подобно средневековым риторам, зарифмовывать сложнейшие силлогизмы. Не прислал на свидание (воспользуемся сравнением одного польского кинематографиста) вместо прелестной девушки ее тетку — старую леди, дабы та читала нам мораль, а мы почтительно ей внимали, ожидая, что потом все-таки появится девушка, то бишь художественная лента.

На этот раз сама научно-популярная лента приобрела обаяние художественной картины.

И наслаждаясь игрой, предложенной нам авторами «Математика и черта», мы с увлечением д у м а е м, решаем задачу, нет, не теорему Ферма (мы ее не решим, а, впрочем, черт ее знает...), а задачу, связанную со многим другим, что интересует мыслящего современника нашего.

Подобных лент за последние годы появилось не так уж мало. Они заинтересовывают, заставляют размышлять, они проникают в «лабораторию» творчества того или иного ученого или научного коллектива, рассказывают о путях изобретения, открытия, познания. Таковы фильмы про Ландау, про Тамма, про Мусхелишвили и некоторые другие.

Сложная научная проблема взята В. Архангельским в фильме «Белый свет»: раскрыть понятие «частица-волна», изложить знания о природе света. В свойственной этому режиссеру манере фильм легко оперирует аналогиями, ассоциациями, позволяющими зрителю самому построить мыслительные модели оптических законов.

Интересен фильм (опять о математике) — «Квадратура круга» В. Виноградова. Фильм обращен главным образом к юному зрителю. Здесь тоже много условностей и игры. Так, рассказывая о числе «π», автор вводит игровой эпизод, в котором действуют монахи из средневековых монастырских школ. Потом выясняется, что в «монахов» играли. И среди тех, кто играл — известный математик, который потом и подводит итог всей истории.

Достигают своей цели и авторы фильма «Необычайное решение» («Леннаучфильм») — ленты, повествующей о локальной технической проблеме, связанной с преодолением изнашивания трущихся деталей двигателей, но одновременно — и о парадоксальности мышления, которое привело к неожиданному, но единственно верному решению.

Однако бывают и просчеты. Когда «игра» ведется не по правилам, когда авторы настолько стараются «заинтересовать», что в результате оставляют зрителя в неведении относительно... сути научной проблемы. В таких фильмах разгуливают по экрану некие ученые, беспрестанно о чем-то задумывающиеся, мелькают кадры эффектно снятого лабораторного оборудования, от архаичных колб до суперсовременных электронных микроскопов. Чьи-то глаза многозначительно вперяются в таинственные показания приборов, в то время как диктор не устает нам что-то втолковывать. Показывается и говорится многое. Информации — ноль.

Но мы не пойдем в нашем разговоре по пути разбора отдельных лент (хотя, естественно, нам придется ссылаться на иные из них). Цель наша: наметить некоторые аспекты социальной и познавательной функции научно-популярного кино с философской и психологической точек зрения.

Это нам представляется своевременным, ведь еще встречается некоторая недооценка как самого научно-популярного кинематографа в ряду других видов кино, так и, что не менее огорчительно,— недооценка теории, которая могла бы обосновать его специфику, предмет, содержание, форму и функции.

Между тем советское киноведение давно уже выделило теоретическую ветвь, посвященную проблемам научного, научно-популярного фильма.

Корни этой ветви — в самом зарождении советского кинематографа, в указаниях В. И. Ленина, говорившего в беседе с В. Бонч-Бруевичем о фильмах, «сопровождаемых лекциями», которые «были бы в высшей степени полезны и занимательны для малоподготовленного зрителя и для его развития».

Корни ее — в первых просветительских и научных фильмах, в исследованиях Всеволода Пудовкина в связи с его фильмом «Механика головного мозга», посвященным учению И. П. Павлова. Уместно напомнить, что именно Пудовкин обосновал два из основополагающих принципов подобных фильмов: 1) включение научного эксперимента, то есть использование научной киносъемки в популярном фильме и 2) создание особой техники монтажа, подчиненного выявлению самой сути научной проблемы и в сжатой форме логической последовательности образов структурно, композиционно передающего реальный ход становления научной мысли.

В послевоенные годы и в последнее время появились новые работы по теории научной кинопопуляризации, были изданы как отдельные монографии (В. Н. Ждана, И. А. Василькова), так и сборники «Наука и кино» (вып. I, II, III), «Формулы и образы» и др.

Нам представляется, что сегодня главное в теории — это выяснение предмета, а также социальной и познавательной функции всего научного, научно-популярного кино в период развитого социалистического общества, в период научно-технической революции, в период острой борьбы двух идеологий — социалистической и буржуазной.

II

Программной целью КПСС является формирование цельного диалектико-материалистического мировоззрения у всех трудящихся. «Без высокого уровня культуры, образования, общественной сознательности, внутренней зрелости людей коммунизм невозможен, как невозможен он и без соответствующей материально-технической базы»,— говорил Л. И. Брежнев в Отчетном докладе ЦК КПСС XXIV съезду партии. Решения съезда, программные документы, вся практическая деятельность партии подтверждают и доказывают необходимость пропаганды научно-философских, социальных знаний, в том числе, а может быть, и особым образом, средствами кино и телевидения, ибо последние обращены к необозримому количеству людей. Недаром в прошлом году ЦК КПСС принял специальное Постановление по вопросам кино, содержащее ряд мер, направленных на улучшение и дальнейшее развитие кинодела в нашей стране, в том числе и дела научного кинематографа во всех его формах.

Марксистско-ленинское решение проблемы человека в условиях научно-технической революции, в условиях развитого социализма требует нового подхода ко всем сферам общественной жизни, в том числе к воспитывающей и познавательной роли научно-популярного кинематографа. Здесь в первую очередь встает вопрос о новой тематике, связанной с прогрессом науки и техники, с превращением науки в непосредственную производительную силу, с интеграцией научного знания при одновременной дифференциации наук, с новыми методами научного поиска. Общество заинтересовано в непосредственном приложении сил, талантов к различным областям деятельности, в направленности, если позволено будет так выразиться, творческого потенциала поколения, строящего коммунизм. Во многом это зависит от «престижности» той или иной области деятельности. Планируя определенную стратегию научно-популярной информации, кинематограф во многом влияет на эту «престижность», на общественное мнение, создает творческий климат, в условиях которого формируется призвание многих людей.

Научная кинематография призвана сыграть свою, особую роль на пути к той далекой перспективе, когда, по мысли Маркса, все науки сольются в единое целое — в единую человеческую науку коммунизма. «Впоследствии,— писал он,— естествознание включит в себя науку о человеке в такой же мере, в какой наука о человеке включит в себя естествознание: это будет *одна* наука»*.

Сам трудовой процесс, как и система производственного и общественного управления, приобретает научный характер.

Рабочий класс, руководящая сила социалистического общества, превращается не только в материально, но и духовно активный класс.

Из всего сказанного следует, что и д е о л о г и ч е с к а я роль научно-популярной кинематографии чрезвычайно возрастает, ибо она отражает ныне не только само развитие науки, но и общественную стратегию развитого социалистического общества, отражает политический аспект науки.

Общественную функцию научно-популярного кинематографа, думается, нельзя сводить к простой информации. Одна из важнейших его функций в современном мире, его особая социальная нагрузка — строительство «моста», сближающего науку с широкой общественностью.

Известно, что наука в наш век развивается

* К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений. М., Госполитиздат, 1956, стр. 596.

противоречиво. С одной стороны, она «весомо, грубо, зримо» вторгается в повседневную жизнь людей, с другой — язык ее становится все более труднодоступным для неспециалистов, наука словно облекается в «магические покровы», сорвать которые — дело лишь «избранных».

Для многих крупных буржуазных ученых это противоречие выливается в трагическую ситуацию. Ситуацию отчужденности (о которой писал, например, в свое время Роберт Оппенгеймер). Отчужденности двоякого рода: в силу зависимости науки от капитала, от монополий, а не от народа, от потребностей общества в целом; и в силу все более специализирующегося языка науки, когда даже представители одной науки не всегда понимают друг друга.

Социалистическому строю не грозит отчужденность первого рода. Стратегия науки подчинена у нас интересам общества, интересам народа. Но «отчуждение» второго рода снять не так-то просто, проложить «мост» к умам «непосвященных», не впадая в вульгаризаторство, удел не из легких.

Работников научно-популярного кино подстерегают свои опасности. Некоторые авторы из боязни, что зритель «заскучает», прибегают к комедийным приемам (это нельзя путать с остроумием при изложении сложнейших научных проблем), абсолютно чуждым содержанию. Другие делают недоступное доступным с легкостью необыкновенной, прибегая к дешевой иллюстративности. Скажем, изображают искривление пространства вблизи гигантских масс в виде «авоськи» — сетки с мячом внутри, или, чтобы представить диалектику видимости и сущности, снимают так, «будто им подсказал сам Гегель»: сначала пену на поверхности реки, а потом — подводными съемками — глубинные течения воды. Зритель попался: ах, как просто, все понятно, а главное — красиво!

Есть еще серьезная опасность в развитии современной науки, прямо подстерегающая научно-популярный кинематограф. Это иллюзия, будто наука — всесильна, или по крайней мере скоро достигнет всесилия, равного древней магии, когда желаемое представлялось осуществленным немедленно. Зритель ждет, что с экрана ему дадут все рецепты.

За примерами далеко нечего ходить. Сейчас «модны» фильмы об экологическом кризисе, о «дорогой цене прогресса». И здесь мы сталкиваемся либо с апокалиптической картиной гибели биосферы Земли, либо с наивно-оптимистическим изображением экологического рая, который наступит чуть ли не завтра. Обе эти точки зрения ошибочны. Лучшие научные умы размышляют о путях разрешения этого кризиса. Только в условиях планомерного развития общества, когда человек ставит реальные задачи и решает их, опираясь на социалистические общественные отношения и научные достижения развитого социализма, создаются предпосылки для выхода из этого кризиса.

Капиталистическое общество не в силах справиться с проблемой экологического кризиса, с проблемой охраны природы, для этого нужны иные социальные условия. Об этом убедительно говорит недавно снятый философско-публицистический фильм одного из крупнейших советских мастеров этого жанра (который не первый раз обращается к собственно научной тематике) А. Медведкина — «Тревожная хроника» (ЦСДФ).

Повторим: изобразить дело так, что наука уже все решила и положила перед человеком готовые рецепты — значит обмануть зрителя, воспитать в нем слепую веру в «магию» науки. Правы поэтому те ученые, которые ждут от научно-популярного кино еще и воспитания правильного отношения к научной деятельности, а также отражения трудностей, объективных противоречий и нерешенных задач науки.

Научно-популярное кино, очевидно, призвано выполнить еще одну функцию — в какой-то мере снять «информационную перегрузку». Оно должно как бы «миниатюризировать» информацию, уложить ее в емкую наглядность, когда за одним фактом, изображенным для «ознакомления», скрывается большое образное обобщение.

Мало сделать незнакомое знакомым. Надо

разбудить критические силы ума, творческие способности, увидеть в знакомом незнакомое, в привычном новое, нуждающееся в исследовании.

И все же — высшая сверхзадача, о которой мы говорили, заключается в формировании диалектико-материалистического подхода к любым конкретным научным проблемам, борьба с идеалистической и метафизической их интерпретацией. В этом смысле непреходящими являются ленинские принципы критики буржуазной философии, когда из одного и того же конкретного естественно-научного материала В. И. Ленин приходил к выводам, прямо противоположным выводам идеалистов, и самими фактами науки, на которых последние паразитировали, доказывал бесплодность и антинаучность идеалистических концепций.

Научное кино раскрывает широкое поле для собственно философских выводов и обобщений. Не будет преувеличением сказать, что в силу самой специфики экрана, изображающего мир в движении, в единстве пространства и времени, в единстве субъективного и объективного, он способен передать самые разнообразные формы движения и развития, начиная от механического перемещения до движения ассоциативных связей и полета мысли, то есть способен с огромной полнотой передать диалектическое видение мира.

Часто говорят, что популяризатор науки должен органически сочетать в себе ученого, поэта и философа.

Если допустить, что сам популяризатор — не ученый, но имеет рядом с собой в качестве помощника консультанта-ученого, если признать, что труд его как художника должен быть подчинен задачам науки, то третье определение представляется нам самым существенным в деятельности современного популяризатора науки.

Альберт Эйнштейн как-то выразил мысль о том, что популяризация научных знаний обогащает людей прежде всего философски, духовно — в широком смысле этого слова: «Недостаточно того, что отдельные результаты признаются, разрабатываются и применяются немногими специалистами. То обстоятельство, что научные знания являются достоянием лишь маленькой группы людей, снижает философский уровень народа, приводит к его духовному оскудению»*.

«Философичность» фильма заключается не просто в том, что он умный, размышляющий, полный всяких многозначительностей и т. д. и т. п. Таких фильмов много и вне сферы научного кино, и, право же, среди них далеко не все — на уровне подлинных философских раздумий.

Философский подход — это прежде всего диалектически-целостный подход, умение определить место научного материала во всей цепи причин и следствий диалектики природы, это решительное отметание идеалистических и метафизических интерпретаций этого материала...

Автор научно-популярного фильма может (и обязан, строго говоря) быть выше эмпирического материала, который ему дан. Он обязан дать зрителю концепцию этого материала.

Нельзя забывать, что дилетантская «сверхвера» в науку порой приводит к использованию кино в идеологических целях, далеких от научной добросовестности и объективно служащих реакционным силам.

Примером могут служить некоторые зарубежные фильмы, известные нашему зрителю.

На Московском фестивале 1971 года шла американская картина «Хроника Хеллстрома». Обладая всеми признаками «научного» фильма, пробуждая неподдельный интерес к биосфере в ее разнообразных формах, особенно к миру насекомых, предоставляя возможность зрителям как будто самим раздумывать над экологическими проблемами, авторы фильма неотвратимо подводят зрителя к ложным философским выводам. Фильм является своеобразной интерпретацией ницшеанской натурфилософии: в основе жизни лежит всеобщий агрессивный принцип «воли к власти». И хотя съемки с фактической точки зрения сами по себе безукоризненны, их

* См. А. Эйнштейн, Л. Инфельд. Эволюция физики. М., «Наука», 1965, стр. 245.

подача, композиция всего материала, монтажные фразы, а самое главное, комментарии условного персонажа — ученого Хеллстрома — вызывают с нашей стороны резкое неприятие всего фильма, не говоря уже о решительном несогласии с попыткой представить гибель человечества как неизбежный итог социального развития.

Невольно сравниваешь этот фильм с рядом наших фильмов на биологические темы, где ставятся проблемы существования и связи различных жизненных форм, проблемы генетики, вирусологии и др. Вспоминаются интереснейшие и поучительные ленты, такие, как «Синие атакуют планету» (о сине-зеленых водорослях мирового океана), «В глубины живого» и «На границе жизни» (о генетическом коде и о философской проблеме границ живого и неживого, «существа и вещества»). На последнем всесоюзном фестивале был отмечен грузинский фильм «Шелк» (сценарий Р. Амирэджиби, режиссер Г. Жвания). Фильм, мы бы не побоялись сказать, снят изящно, тонко, красиво. Но не о прелестных переливах шелковых тканей. Нет, о червях, о шелкопрядах, о насекомых, о стадиях их превращений. Почему же он не вызывает отвращения, как «Хроника Хеллстрома», а, наоборот, круговорот «червь — кокон — бабочка» вызывает скорее эстетический настрой? Ответ лежит в мировоззренческом подходе к теме живой природы, к философии жизни, тогда как в «Хронике» — философия смерти.

Столь же философичен фильм «Истоки жизни», в котором речь идет о «чуде» жизненных процессов, начиная от фотосинтеза и кончая энергией мышления. Особое внимание авторы фильма обращают на необходимость разумного обращения с природой, на борьбу против истребления ряда звеньев экологической среды на нашей планете.

Одно время зрительский интерес был привлечен к ленте кинематографистов ФРГ «Воспоминания о будущем», снятой по материалам книг западногерманского писателя Э. Дэникена «Воспоминания о будущем» и «Возврат к звездам».

В этой ленте скрупулезно подобраны различные факты, археологические данные, наскальные древние рисунки, находки в далеких краях земного шара, которые интерпретированы определенным образом: они подтверждают, что Земля якобы уже посещалась разумными существами из космоса, представителями инопланетной цивилизации. И тем не менее в фильме нет строго научных доказательств. Факты, изображенные на экране, могут быть интерпретированы и по-иному. Во всяком случае они оставляют поле для иных научно обоснованных гипотез, в которых уже не будет места для «пришельцев».

Проблема связи с межпланетными цивилизациями, проблемы других «загадок науки», конечно же, предмет популяризации. Но чувство меры и, главное, объективный показ трудностей, объективное ознакомление зрителей со всеми «возможными вариантами» объяснения научных фактов — обязанность научной популяризации.

И опять невольное сравнение с нашим фильмом «Узники пермского моря». Фильм рассказывает об уникальных находках кристаллических спор в пластах пермского периода, которые через миллионы лет оказались обладающими признаками жизни. Фильм построен в форме рассказа об открытии, но этапы этого рассказа не случайны, последовательны, каждый этап завершен убедительными экспериментами и выводами. Здесь показаны и сомнения и различные варианты доказательств. Конечно, это научная сенсация, но сенсация открытия, а не сенсация домыслов.

Философская сверхзадача фильма — задача гуманистическая. Она включает в себя связь между научным открытием и его гуманистической целью. Наука есть человеческая наука, а не античеловеческая по самой своей сути. Античеловеческой ее *делают* в социально ориентированных условиях.

Поэтому научный фильм (фильм, популяризирующий подлинную науку) воспитывает человека, обладающего гармонией чувств и мысли, умеющего творчески охватить и вообразить новое, неведомое, делающего открытия, постигающего новые методы с человеческой, гуманистической точки зрения.

Такова идеологическая сторона рассматриваемого вопроса о научно-популярном кинематографе.

Такой подлинно научный и воспитывающий фильм мы бы только и назвали «познавательным фильмом».

Дело, конечно, не только в терминологии. За этой терминологией скрывается определенное содержание, связанное как раз с функцией научного фильма. В свое время термин «научно-познавательное кино» предложил Сергей Герасимов. Этот термин употребляет в своей диссертации «Содержание и форма в искусстве кинопопуляризации» Игорь Васильков.

Нам кажется понятие «познавательный фильм» удачным. Представляется поэтому уместным поставить вопрос о теории познавательного фильма, которая бы связала кино и науку, психологию познания и новые научные методы. Говоря о познавательном фильме, мы имеем в виду также расширение границ кинопопуляризаторства, введение зрителя в лабораторию научного исследования, активизацию его мысли, привитие интереса к научному творчеству. Функции научно-популярного кино всегда в развитии, и развитие их связано с этапами развития общества. От начала создания полезных и занимательных фильмов для малоподготовленного зрителя, о которых говорил В. И. Ленин, до современных познавательных фильмов, нужных сегодняшнему зрителю, советское кино прошло огромный путь.

С сожалением приходится констатировать, что мы оказались не во всем подготовленными к требованию времени, в частности, в смысле тематических аспектов (а отсюда — и ошибки в планировании). Очень много у нас фильмов искусствоведческих, литературоведческих, меньше — социологических, и весьма малый процент удачных лент о собственно революционных явлениях в науке и технике. Конечно, фильмы, созданные на материале нового, только разрабатываемого в науке, фильмы о спорных проблемах — трудны. Популяризатор должен сначала освоить предмет, потом творчески осмыслить изобразительные и выразительные средства, наиболее адекватные содержанию материала. Лучшие кинопопуляризаторы стремятся к тому, чтобы язык их кинолент был адекватен языку современной науки. Здесь возникают огромные трудности: не всякий материал легко поддается образной популяризации. Но на пути преодоления этих трудностей кинематографистов ждут ценные кинематографические находки.

Производство познавательных фильмов самого широкого профиля, самых разнообразных видов, жанров (научно-популярных, научно-публицистических, научно-художественных, учебных, собственно научных) является главной задачей научно-популярного кинематографа.

Теория призвана определить как общее, свойственное всем видам и жанрам, так и специфическое, свойственное определенным из них, чтобы помочь развитию всего научно-популярного кинематографа и каждого вида в отдельности.

Типология познавательного фильма требует специального рассмотрения. Сама проблема типологии далеко не формальна. Обобщая творческий опыт, она дает известную стратегию поисков, подсказывая теме соответствующую форму ее воплощения. Кроме того, она связана с тематическим планированием, которое, в свою очередь, диктуется социальными потребностями.

Есть, на наш взгляд, еще одна важная современная задача познавательного фильма: помимо освещения отдельных достижений науки и техники, показать жизнь науки в ее единстве, то есть создать кинематографический эквивалент науковедения, теории метанауки. И в этом своем качестве познавательный фильм выполнял бы свою функцию: учить не только знанию фактов, но и самому процессу научного познания и творчества.

В заключение этого раздела полагаем необходимым высказать еще одно замечание. Некоторые пытаются противопоставить кинематограф телевидению, сетуют, что последнее, поглотив первый, начало диктовать ему свои законы. Думается, что сетовать не следует. Познавательный фильм в любом случае произведение экранное, то есть обладаю-

щее звукозрительной природой. Это произведение может быть показано зрителю и на большом экране и на «малом» — телевизионном. Вероятно, есть известная специфика у этих экранов. Но вряд ли на этом основании стоит отпевать научно-популярный кинематограф как таковой. Познавательные фильмы, переданные через «малый» экран, остаются познавательными фильмами. Более того, когда мы хотим показать такой фильм возможно большему количеству людей, мы заинтересованы в телевидении. Последнее обладает также возможностью развернуть серию фильмов о каком-либо предмете, серию, которая решает свои задачи и по частям и в целом. Примером могут служить польские фильмы о Николае Копернике, венгерские — о проблемах биосферы, советские — о теоретической физике и др.

Главное все-таки не то, что разделяет телевидение и научно-популярный кинематограф, а то, что их объединяет. Поэтому мы не будем «делить» их, а попытаемся в дальнейшем рассмотреть некоторые общие вопросы познавательного фильма.

III

«Что-то физики в почете, что-то лирики в загоне...» — помните эти строки? Сам спор по прошествии времени выглядит несколько наивным. А проблема-то оказалась гораздо более серьезной и глубокой.

Любопытно, что в недавнем прошлом споры о научно-популярном кино так же шли главным образом в одном русле: «искусство» или «неискусство».

Именно «или».

Были крайние точки зрения, разделяемые весьма уважаемыми и бесспорно убежденными в своей правоте авторами. Так, Д. Данин на вопрос «Сколько искусства науке надо?» отвечал решительно и определенно: «Чем больше, тем лучше». Научно-популярный фильм должен, по его мнению, дать два урожая — один научный, другой — эстетический. И оба — «в одни и те же закрома нашего внутреннего мира, нашей человечности». В научно-популярном фильме художник должен не просто главенствовать, но и «влюбиться» в науку, как Иксион влюбился в Нефелу, отчего, как известно, и родились на земле кентавры.

Вспоминается и столь же решительная защита чистоты дидактического жанра, где личность художника менее всего должна быть интересна зрителю. Зритель должен быть только проинформирован про то-то и то-то. Скажем, про сиюминутную или фундаментальную или просто про школьно-азбучную проблему науки. Представители этой точки зрения обвиняли авторов «научно-художественных» фильмов в том, что они освобождают себя от обязанности последовательно излагать определенную сумму систематизированных знаний.

Бытовало еще одно мнение: фильм должен быть «научным» по содержанию и «художественным» по форме. Сторонники его в простоте душевной полагали, что увлекательная и яркая наглядность, любой зримый образ уже сам по себе обеспечивает «художественность» формы, в которую следует облечь научное содержание. Но вопрос об «образе» (художественном или нехудожественном) в научном кино значительно сложнее. Практика, как нам представляется, показала одно: искусство и наука оказались не такими уж далекими друг от друга в своих познавательных и общественных функциях, как это представлялось участникам спора.

И именно научно-техническая революция принесла в научно-популярный кинематограф не только новые темы, но вызвала к жизни новые типы фильмов, обнаружив внутреннюю связь науки и искусства, и их обоих и общества в целом.

В декабре 1972 года состоялся международный симпозиум, обсудивший тему «Научно-техническая революция и задачи научно-популярного кино социалистических стран». Собрались кинематографисты, ученые, журналисты Болгарии, Венгрии, ГДР, Кубы, Монголии, Польши, Румынии, Советского Союза, Чехословакии. Показ фильмов разных стран, общая дискуссия были весьма поучительны; они не только выявили достижения и недо-

статки в деле научной кинопопуляризации, но и напомнили о некоторых общетеоретических вопросах, смыкающихся с гносеологией и психологией познания.

В частности, встал вопрос, что понимать под «образностью» познавательного фильма, есть ли это «художественная» образность? Какое место занимает образ в общей структуре познающего мышления?

Нет ничего удивительного в том, что научно-популярный кинематограф представляет интерес для философа и психолога не только в его социальной функции, но и с теоретико-познавательной точки зрения, ибо он связан с проблемой образности и наглядности в структуре мышления, образности, которая не просто иллюстрирует и дополняет абстрактные, отвлеченные знания, а играет в процессе познания очень активную роль.

Характер кинообраза, не только в смысле художественном, но и в более общем, гносеологическом смысле, имея при этом в виду кинематограф в целом, открыл, как известно, С. М. Эйзенштейн. Смысл его открытия заключался в проникновении в синтетическую природу кинообраза, делающего к и н о близким ф и л о с о ф с к о й форме отражения действительности. На первый взгляд, это кажется парадоксом. Язык философии — вербально-понятийный, язык кино — наглядно-образный.

Но это противоречие не абсолютно. По мысли Сергея Эйзенштейна, «синтетичность» образа в кинематографе заключается не только и не просто в соединении средств различных искусств, но прежде всего в том, что кинообраз представляет собой некий «выход» за собственные пределы, диалектически приближаясь к границам абстрактного, логического понятия.

Кино, по его мнению, в полном объеме осуществляет задачу: отразить действительность и владыку этой действительности — человека. Ни одно из прежних искусств ни строем своим, ни методом не могло в «возможнейшей полноте» воссоздать, отразить прежде всего с о з н а н и е и ч у в с т в о человека: человека и то, что он видит, человека и то, что его окружает, человека и то, что он собирает вокруг себя. Кино свертывает в обобщенном облике «звукозрительное богатство действительности и орудующего в ней человека»*.

И как бы ни модифицировалось конкретное содержание термина «интеллектуальное кино», основное, что думал о нем Эйзенштейн, было найдено, на наш взгляд, верно: через чувственное воздействие к идейному обобщению и выводу. «Только интеллектуальному кино,— писал он,— будет под силу положить конец распре между «языком логики» и «языком образов» — на основе языка кинодиалектики, интеллектуальному кино небывалой формы и обнаженной социальной функциональности; кино предельной познаваемости и предельной же чувственности...»**

Известные высказывания Эйзенштейна, приведенные выше, содержат, на наш взгляд, не только эстетический, но и общегносеологический смысл. В самом деле, философия давно уже ставила и пыталась решить важнейшую теоретико-познавательную проблему взаимоотношения образа и понятия, чувственности и логического мышления. В этой связи можно вспомнить известное учение Канта о п р о д у к т и в н о й с и л е в о о б р а ж е н и я, в котором сквозь идеалистическую форму пробивало дорогу рациональное содержание о роли чувственно-практической деятельности, содержание, ставшее впоследствии в качественно иной трактовке одним из краеугольных камней марксистской гносеологии. Кант же высказал идею относительно роли воображения и творческого начала в процессе познания.

Не голый формально-логический анализ и сухое рассудочное построение лежит в глубокой основе научного творчества, а прежде всего синтез, который есть действие способности воображения. Обобщенный чувственный образ, воображение играют существеннейшую роль в формировании научного знания. «Только в связи друг с другом наш рассудок и наша

* См. С. М. Э й з е н ш т е й н. Избранные произведения в шести томах, т. 5. М., «Искусство», 1968, стр. 86, 88, 89, 91.

** Т а м ж е, стр. 43.

чувственность могут определять предметы. Отделив их друг от друга, мы получаем созерцания без понятий или понятия без созерцаний...»* Кант называет этот первоначальный синтез «фигурным», в отличие от того, который мыслится в одних лишь категориях. Этот «фигурный» синтез дается воображением, способным образно представить предмет. Кант прямо утверждает: «...Необходимо сделать чувственным (sinnlich) всякое абстрактное понятие, то есть показать соответствующий ему объект в созерцании», иначе «понятие... было бы бессмысленным (ohne Sinn)...»**

Итак, «чувственное понятие»! Именно здесь, как нам представляется, мы находим рациональное зерно в догадках немецкого мыслителя — верную мысль о роли образности, чувственности в творческом отражении мира в голове человека. «Живое созерцание» и «абстрактное мышление» (В. И. Ленин), объединенное и многократно опосредованное человеческой практикой,— таков путь познания объективной реальности.

Несомненна и бесспорна роль искусства в формировании самой способности творческого продуктивного воображения. Но формирование этой способности не следует приписывать одному лишь искусству, отдавая науке одну лишь «строгость модели».

Образный строй экранного звукозрительного изображения входит в структуру мышления и мыслительного постижения предмета науки. Открытие и пропаганда нового в науке, равно как и обычная информация об уже открытом и превращенном в учебный материал, который необходимо усвоить, очевидно, невозможны в рамках одних лишь понятий, лишенных всякой чувственности. Образный строй экрана позволяет создать первичный синтез, цельное впечатление, рождать догадки, с которых начинается всякое творчество.

Альтернатива «наука» или «искусство» содержит в себе некие ложные посылки: во-первых, если «образ» — то значит только «художественный», во-вторых, если «творчество» — то непременно в сфере искусства.

Что касается первой ложной посылки, то художественный образ при всей его обобщенности и безусловной познавательной сущности имеет прежде всего эстетическую природу. Наглядное представление о научной истине с помощью аналогий, метафор, более строгих моделей может быть чувственным (звукозрительным) образом, но не иметь эстетической природы.

Познавательный фильм обязан обладать средствами образной выразительности, однако подчиненной не законам эстетики, а законам логики, которую мы ниже обозначим, как «образную логику».

В основе неверного отождествления «образности» и «художественного образа» лежит ложное мнение (не от классицизма ли идущее?), что художественный образ — это просто понятие, «наряженное» в художественную форму. Поэтому с такой легкостью говорили о художественном образе научно-популярного кино.

И тем не менее — образность! Наглядность! Яркость! Выразительность! Непосредственность и достоверность! И — диалектика! Образность, а значит некая степень условности, отход от достоверности. Иначе не было бы вообще «кинопопуляризации».

Теперь — о второй ложной посылке. О том, что «творческое» свойственно лишь искусству. В ее основе лежит непонимание или незнание психологических законов познания.

Дело в том, что в человеческой деятельности и научное познание и художественное отражение действительности имеет одни и те же психологические корни. И корни эти связаны с творчеством, в котором важную роль играет продуктивная сила воображения, фантазия, интуиция. Наука — это не только завершенная чистая теория, выраженная в формализованной вербальной или знаковой системе понятий (подобно тому, как и искусство — не только завершенное, данное нам в художественно-образной форме произведение). Понятие как таковое далеко еще от чистой формализации, оно выступает как момент движения

---

* И. Кант. Сочинения в шести томах. М., «Мысль», 1964, т. 3, стр. 310.
** Там же, стр. 302.

мысли, как результат этапа поисков, который потом снова ведет к новым поискам. То понятие, которым мыслит ученый, далеко от формализации, оно «чувственно», оно сохраняет предметность содержания. Неверно полагать, что художественное творчество только потому творчество, что оно лишено законченной формализации. Наука — тоже творчество и тоже потому, что она попросту невозможна в рамках одних лишь формальных категорий. Открытие нового и в науке начинается с цельного впечатления, с догадки, которая сродни образу.

Французский математик Ж. Адамар проделал большую работу по выявлению роли «образности» в научном мышлении*.

Конечно, есть разные типы людей, у некоторых превалирует вербальное, у других образное мышление. Адамар провел целый ряд тестов и анкет среди ученых и пришел к выводу об огромной роли образно-наглядных моментов в познании мира, в открытиях, не отрицая при этом значения вербального «прояснения ситуации».

Вот что сказал, отвечая на его анкету, Альберт Эйнштейн:

«Слова, написанные или произнесенные, не играют, видимо, ни малейшей роли в механизме моего мышления. Психическими элементами мышления являются некоторые, более или менее ясные, знаки или образы, которые могут быть «по желанию» воспроизведены и скомбинированы.

Существует, естественно, некоторая связь между этими элементами и рассматриваемыми логическими концепциями. Ясно также, что желание достигнуть в конце концов логически связанных концепций является эмоциональной базой этой достаточно неопределенной игры в элементы, о которой я говорил. Но с психологической точки зрения эта комбинационная игра, видимо, является основной характеристикой творческой мысли — до перехода к логическому построению в словах или знаках другого типа, с помощью которых эту мысль можно будет сообщить другим людям»*.

Это свидетельство Эйнштейна чрезвычайно важно. Игра ассоциаций, поиски аналогий, комбинация зрительных элементов, столь существенные в структуре познавательного фильма, делают этот последний могучим средством освоения нового научного знания.

Словом, сложные задачи познания, отражения человеческим сознанием все шире раскрывающейся перед ним объективной реальности предполагают глубокую связь и взаимопроникновение абстрактно-понятийных и наглядных компонентов в реальном познавательном процессе.

Научное познание, научное творчество в силу самого характера этого процесса вполне закономерно может служить содержанием экранного образа.

Кроме того, науку следует понимать еще и как деятельность: отдельного ученого, научного коллектива, наконец, и общества в целом.

В этом аспекте научное творчество выступает не только как познавательный процесс, но и как деятельность личности, у ученого — это конструирование предмета мысли, предмета познания и превращение его в объект социальной информации. И это опять-таки может служить фундаментом образного выражения мысли средствами экрана, когда мы видим сам этот труд ученого или коллектива ученых.

Вот тут-то нас и подстерегает самый каверзный вопрос: а что изображать на экране, когда объект мысли невозможно вообразить? Известно, что Ландау говорил: «Величайший триумф человеческого гения заключается в том, что человек мог понять вещи, которые не в силах вообразить».

Да, прав ученый: нельзя «вообразить» в смысле наглядно изобразить данное понятие или закон в его завершенном виде, но можно «вообразить» в смысле выразить идею в чувственном образе, найти аналогию, используя все ресурсы психологических ассоциативных

* См. Ж. Адамар. Исследование психологии процесса изобретения в области математики. М., «Советское радио», 1970.

* Цит. по Ж. Адамар. Исследование психологии изобретения в области математики. М., «Советское радио», 1970, стр. 80.

ходов, любые опосредования из разных сфер знания, культуры, имеющие образный строй.

Вспомним, что именно математик придумал улыбку Чеширского Кота в сказке «Алиса в стране чудес»: кота нет, а улыбка его есть. Можно изобразить улыбку без кота? Нет. А образ работает.

В фильме «Этот правый, левый мир» (С. Райтбурт) речь заходит о «спине». «Спин» — буквально веретено. Раньше так и представляли себе: частица вращается, как волчок, то в ту, то в другую сторону (нейтральные частицы, между прочим, отличались от античастиц тем, в какую именно сторону вращались). Потом оказалось, что это не совсем так. Сложнее. Изобразить нельзя. На экране мы видим вращающийся волчок — на столе. Потом физик отводит руки от волчка. И волчок исчезает. Остается только звук, гудение: что-то вращается, а что — мы не видим. Улыбка есть, а кота нет. Суть явления приблизительно верно схвачена и опосредованно передана через экранный образ.

Или в фильме «Шифр Альфа-Тэта» (В. Архангельский) буря возбужденных мыслей в воспаленном мозгу человека передана... с помощью образа волнующегося стадиона. Люди — нервные клетки мозга. Потом мы встретили это образное сравнение в книге известного психиатра В. Леви.

Итак, что изображать, когда ничего нельзя изобразить? Найти это «ничего» и... «изобразить»? Трудно? Очень. Возможно? Практика познавательного фильма отвечает: возможно.

IV

Зритель смотрит научно-популярный фильм. Посмотрим его и мы, но уже не с точки зрения выдумки режиссера, который нашел те или иные образы, отвечающие предмету научной мысли. Посмотрим, как «работают» эти образы на экране, как строится их логика, отвечает ли она логике мышления зрителя, воспринимающего экранные образы с целью познания нового, которое вчера принадлежало только науке, а сегодня будет принадлежать ему, зрителю.

Надо полагать, что законы научного кинповествования должны быть иными, чем законы кинодраматургии художественных фильмов, так как последние принадлежат сфере искусства. Не исключено, что некоторые из этих законов являются общими для тех и других, скажем, закон композиции, развития сюжета, момент кульминации и пр., но в кинорассказе научно-познавательного характера эти законы должны быть подчинены законам психологии познания, усвоения той научной информации, которую предоставляет зрителю фильм.

Казалось бы, качество фильма зависит прямым образом от содержания самой этой научной информации и формы ее подачи, от развертывания на экране ее объективной логики, логики научных фактов. А с чем уйдет зритель из кинозала — это уж зависит от него, зрителя: от его заинтересованности данной сферой науки, меры предварительного знакомства с нею, наконец, просто от его способностей понять и запомнить содержание фильма. Но ведь зритель-то разный. Не может же режиссер ориентироваться на каждого зрителя в отдельности! Соображение, пожалуй, для авторов научного фильма удобное, но не совсем верное. Зритель, конечно, разный, но при всем различии восприятия, памяти и мышления отдельных людей существуют единые, общие для всех психологические закономерности познавательных процессов. К сожалению, полного свода этих законов не найдешь в современных учебниках психологии. Попросту потому, что и психологам они недостаточно известны. Но стоит присмотреться к тому, что уже добыто в психологических лабораториях и стало достоянием специалистов, занимающихся проблемами исследования мыслительной деятельности. Ибо когда человек смотрит познавательный фильм, он, конечно, мыслит, а результатом его мышления и будет та научная информация, то новое знание, которое дал ему фильм.

И вот первый важнейший вывод психологических исследований. Оказывается, информация, которую получает человек, субъект, и та информация, которую сообщают ему (пока неважно — словами или образами),

не тождественны. «Субъективная информация», ставшая достоянием мысли, и объективная, присущая познаваемому объекту, совпадают только в идеале или, во всяком случае, в финале активной, напряженной работы мысли по усвоению, обработке объективной информации. А в начале процесса познания они резко расходятся. Во-первых, количественно — потому что человеку еще только предстоит «добыть», обработать эту информацию, даже если она уже находится в его распоряжении (в прочитанной книжной странице, увиденных кинокадрах, услышанном сообщении). Пока же эта информация является еще неопределенной, слишком общей. Во-вторых, потому, что способы «обработки» познавательной информации, проникновения в суть вещей не стоят в прямой зависимости от способа «подачи» информационного материала и тогда, когда он строго логичен. Существует «субъективная логика», целью которой является овладение логикой вещей, объектов познания, а средства ее свои, присущие мышлению человека, его психологическим особенностям.

Так вот что может получиться, если не знать, не учитывать свойства этой субъективной (и притом общей для всех людей) логики мышления, не ориентироваться на «мыслительные средства», которыми располагает зритель: авторы фильма хотят передать зрителю определенную научную информацию, крутится кинолента, зритель пытается схватить суть дела, отдельные фрагменты и комментарии диктора ему понятны, но в целом сообщаемая информация до него «не дошла», он уходит из зала, так и не поняв до конца, о чем фильм, не приобщившись к частице науки. А рассказано в фильме было как будто бы все правильно. Таких примеров, к сожалению, немало. Но есть и иные фильмы (пока что их все же еще мало) — такие, о которых говорилось в начале статьи: заставляющие зрителя активно следить за экранным действием, следить, думать и понимать, то есть усваивать научную информацию.

Если это фильм, раскрывающий творческую лабораторию ученого, структура такого фильма продиктована самой историей научного открытия, и поэтому естественно, что зритель становится соучастником решения той задачи, которую решал ученый. Вслед за ученым зритель стремится проникнуть в незнаемое, строит гипотезы, ждет, надеется, разочаровывается, участвует в новом эксперименте и, наконец, узнает истину.

Ну, а если фильм про другое и деятельность реального ученого в нем не представлена? Обязательно ли вводить в него условную фигуру исследователя, намеревающегося решить научную проблему, облачать его в монашеские одеяния или заставлять заключать контракт с чертом?

Нет, это не обязательно. Мы уже говорили: элемент игры в данном случае выполняет служебную роль, а значит, можно обойтись и без него или использовать его совсем иначе. Но что совершенно обязательно для познавательного фильма — это любыми средствами и приемами заставить зрителя самого решать задачи, ибо иначе как через решение задач познавательный результат не может быть достигнут.

Это сейчас непреложная психологическая истина: мышление и есть решение задач, вне этой активной и целенаправленной деятельности воспринимать и усваивать какую-либо информацию человек не может. Игнорирование этой истины, вполне соответствующей марксистско-ленинской теории познания, ведет к наивному заблуждению, имеющему место не только в кинематографической практике, но вообще в дидактике — что можно чему-либо научить, если об этом доступно, «популярно» рассказать, а еще лучше — показать. Но обратимся к фактам.

Несколько лет назад одним из авторов настоящей статьи был произведен в психологической лаборатории простой эксперимент. Взрослые люди со средним образованием решали такую задачу: им нужно было мысленно представить несложное геометрическое тело (куб, призму, пирамиду) и «построить» в нем, также мысленно, в соответствии с заданным условием, плоскость сечения, а затем нарисовать, какой оно будет формы.

Оказалось, что решить такую задачу по представлению, без чертежа не так просто и удается не всем. Большей частью результат получается ошибочным, а иногда испытуемый начинает колебаться: треугольник или трапеция?

Ну, что ж, говорит экспериментатор, посмотрите, ставлю перед вами модель геометрического тела, проверьте свое решение и сообщите окончательный результат.

Что же оказалось?

Те испытуемые, которые не могли мысленно закончить решение, то есть остановились на двух или трех гипотезах, затруднялись по представлению выбрать, какая же гипотеза верна, очень быстро делали это, когда перед ними ставили модель. Никто не ошибался.

Так оно, вроде, и должно было быть: задачи несложные, все дело в том, что решающему недоставало зрительной опоры. Ну, а как в том случае, когда испытуемый не пытался строить гипотез, не думал, при каком условии получится одна фигура сечения, а при каком другая, а просто сообщил ошибочный результат так, как он его представил? Исправит он свою ошибку, глядя на модель?

Вот тут результат оказался совсем неожиданным. Ни один из прошедших через опыты не пришел к нужному выводу, если он предварительно уже не решил задачу так, как следовало ее решать и как только и можно решать задачи: сообразить приблизительно, что может получиться, какие возможны решения, а затем выяснить, при каком условии истинна одна гипотеза, а при каком — иная (оценивать же эти условия, конечно, легче на глаз, а не мысленно).

Люди проявляли своеобразную «слепоту» к зрительно очевидным, простым геометрическим отношениям, если они не «включали» их в решение задачи, если результат казался им самоочевидным, не требующим особых размышлений. Ну а что будет, если показать им их ошибку, как говорится, «ткнуть в нее пальцем»?

Так и делали в другой, контрольной, серии экспериментов. Показывали испытуемым, не сумевшим решить задачу, не просто условие задачи в наглядной форме, а уже и ее решение — стеклянную модель геометрического тела со встроенной цветной плоскостью сечения и всеми необходимыми геометрическими построениями.

И опять ни один человек не признал своей ошибки, не желал, а вернее, не мог ее увидеть, если он предварительно не решил задачу до той стадии, когда остается только проверить свои гипотезы.

Испытуемые говорили: «Здесь, наверное, неточно построено» или «Эта модель не к этой задаче, что-то тут не так».

Значит и простую школьную истину нельзя добыть при помощи зрительной наглядности, не решая соответствующую задачу, не производя той интеллектуальной деятельности, из которой выводится решение. Тем более, как ни популяризируй истину научную, она не проникнет в сознание зрителя далее его зрения и слуха, пока не станет объектом его интеллектуальной деятельности, его собственной умственной задачи. Это обстоятельство налагает определенные требования на структуру познавательного фильма, независимо от его содержания и формы, внутри которой могут быть всевозможные варианты в соответствии с функцией фильма и творческим замыслом его автора.

Несколько слов об этих общих требованиях к структуре фильма с точки зрения современной психологии мышления. Ведь мало поставить перед зрителем ту или иную задачу (или систему задач), надо обеспечить информацию для ее решения. Обычно, когда человек решает научную, производственную или учебную задачу, он оперирует нужной для решения задачи информацией сам, извлекает ее в той последовательности, в какой подсказывает ему это собственная мысль и опыт. А при просмотре фильма зритель внешне пассивен, фильм ведет его мысль за собой.

Как же сделать зрителя внутренне активным, вовлечь его в решение познавательной задачи?

Единственным способом: снабжать информацией, ориентируясь не только на логику

фактов, но и на ту субъективную логику мышления, в соответствии с которой человек оперирует информацией сам, осуществляет поиск решения задачи.

В фильме «Ищу закона творчества» А. Буримского сама тема подсказала авторам структуру фильма, пробуждающую у зрителей элементы эвристических поисков. Фильм «Эксперимент № ...» Азерникова и Разумова раскрывает на разном материале (вступительные экзамены, работа аспирантов, исследование крупных ученых) путь от выбора научной проблемы через построение гипотез до той черты, когда гипотеза либо подтверждается, либо опровергается, ибо эксперимент не удался.

Рассмотрим, какие потенциальные возможности для реализации психологических закономерностей познавательной деятельности, о которых мы говорим, заключает в себе кино. На первый план следует выдвинуть проблему соотношения образного ряда экрана и понятийного ряда той научной информации, которую сообщает зрителю фильм. Общефилософский тезис о том, что понятие и чувственный образ составляют в процессе познания единство противоположностей, что научное понятие может быть выражено посредством аналогии в чувственном экранном образе, мы обсудили выше. Напомним также утверждение выдающихся философов, психологов и деятелей науки о реальном участии в процессе теоретических открытий динамики наглядных образов. Тем не менее окончательно проблема соотношения образного и понятийного мышления в теории психологии не решена. Поэтому представляется нелишним сослаться на результаты экспериментальных и теоретических исследований этой проблемы, которые выполнены нами в русле изучения эвристических процессов при решении задач. Мы полагаем, что полученные нами выводы могут быть в той или иной мере конкретизированы кинопопуляризаторами применительно к структуре киноповествования.

Прежде всего в теоретическом плане необходимо провести разграничение двух функций наглядного образа: служить отображением соответствующего предметного с о д е р ж а н и я мысли (тех предметов, объектов, которые можно показать на экране, о которых пойдет речь в фильме) и являться ф о р м о й мышления, средством выражения мысли, специальным мыслительным кодом, пригодным для выражения любого, самого абстрактного содержания. В этой второй функции образный код является равноценным словесному, вербальному коду: одна и та же мысль может быть «закодирована» в словах и может быть «перекодирована» в образную форму. Вероятно, не случайно впервые обратил внимание на кодовые переходы в процессе мышления психолог Н. И. Жинкин, много сделавший в области научно-популярного кино. Мы специально исследовали работу образного кода в решении самых различных задач — как образных по своему содержанию, так и абстрактно-логических. И оказалось, что функция и с т р у к т у р а о б р а з н о й л о г и к и (как специфического компонента логики субъективной) имеет с в о и о с о б е н н о с т и по сравнению со словесным, «рассуждающим» (дискурсивным) мышлением, независимо от того, о чем человек мыслит, какую задачу решает. Словесное, «рассуждающее» мышление связывает в одном мыслительном акте, одном логическом «шаге» лишь какие-то два признака ситуации (общий и частный, или два общих, или два частных), на их стыке рождается новое знание, вывод — правила такой, аристотелевой, логики известны.

Но в реальном мыслительном процессе человек прибегает к ним сравнительно редко, лишь завершая анализ той или иной ситуации, расставляя «точки над и». Начинается решение любой задачи не с рассуждения «по правилам», а с содержательного рассмотрения ситуации, с установления таких связей, которые помогают проникнуть в ее сущность, понять цель, вопрос и те основные условия, предпосылки, от которых будет зависеть достижение цели, ответ на вопрос. И тут роль образного кода незаменима. Едва уловив суть задачи, человек стремится сделать «обзор» ситуации, построить некоторую модель, схему, которая позволила бы «схватить» сразу

несколько признаков, связать их воедино. Образная логика разрешает мышлению оперировать в n-мерном пространстве признаков (в противоположность двумерному пространству формально-логических преобразований), дает ориентировку в ситуации. Если сравнить в эксперименте решение одних и тех же (специально подобранных) задач в логико-аналитическом плане, с помощью дискурсивного рассуждения, и в образном плане, с помощью наглядной схемы, модели, то последнее оказывается значительно более успешным и оптимальным. Поиск решения идет как бы «сквозным ходом» мысли по наиболее информативным «участкам» проблемной ситуации.

Еще одна особенность оперирования образным мыслительным кодом состоит в том, что он работает в условиях неполной информации, в то время, как дискурсивные процессы мышления должны выстроить последовательную цепочку информационных связей, не допуская никаких пробелов.

Неверно было бы думать, что, оперируя наглядными образами, моделями, человек совсем не прибегает к словесным понятиям. Напротив, это необходимо — потому что, решая задачу, мы реализуем свой прошлый опыт, теоретические знания, то есть понятийную информацию, закрепленную в словесных обобщениях. Но словесный код мысли, впитывающий информацию наглядную, уже не обязан подчиняться строгим формальным правилам, он может быть и неформальным, позволяет мыслить синтетически — такими же структурными схемами, которым подчиняется мышление образами. Одно слово, выражающее частную мысль, конкретное понятие, может послужить гипотезой, обозначающей целую область понятий, категорию вещей.

Именно образный, звукозрительный строй фильма должен отвечать своей функцией неформальному характеру мышления, должен пробуждать интуицию и воображение, рождать гипотезы, постепенно вести мысль зрителя в глубь познания. В этом смысле кинофильм имеет преимущество перед логически выстроенной лекцией. Но этим преимуществом следует пользоваться, не противопоставляя воздействующую силу экрана логическому знанию, словесной информации, которую может сообщить зрителю дикторский текст. Может быть, авторы фильма «Воспоминания о будущем», которых мы упрекнули в навязывании зрителю своей версии, не сослались в дикторском тексте на иные, более проверенные гипотезы, когда это было вполне уместно (хотя бы на гипотезу Тура Хейердала о происхождении цивилизации острова Пасхи) именно потому, что всякая иная информация пришла бы в противоречие с монтажом фильма, бьющим в одну точку? В этом случае они проявили определенный профессионализм в использовании воздейственной силы экрана, и можно только сожалеть, что этот профессионализм не был направлен к тому, чтобы повысить познавательную ценность отснятого материала, заставить зрителя по-настоящему глубоко задуматься о загадках развития культуры нашей планеты.

В качестве другого примера «некорректного» воздействия на мышление зрителя логики экранного образа можно назвать снятый интересно, экспрессивно, взволнованно венгерский фильм «Вдохновение», показанный на международном симпозиуме. В фильме снят эксперимент. Была отобрана группа учеников-живописцев и скульпторов. В первой части фильма каждый лепил и писал, что он хочет. Во второй части «герои» работали под музыку Пендерецкого. Оказалось, что музыка вызывала почти у всех участвующих в эксперименте разрушение предметности искусства, полу- или полностью абстрактные сюжеты, которые передавали тем не менее трагическое восприятие действительности. Возможно, что в данном случае сыграла роль не сама по себе музыка, а ассоциации с трагедией Хиросимы, которой она посвящена. Но авторы не учли: чтобы доказать влияние музыки на изобразительное искусство, следовало варьировать музыкальные темы. Поэтому и вывод о неизбежности «модернизма» в изобразительном искусстве нашего времени, который они навязывают зрителям, не убеждает.

Но вернемся к вопросу о логике образов и

возможности ее воплощения на экране. Как следует использовать основную характеристику наглядного образа — его «емкость», дающую комплексное, целостное представление о предмете? Какую долю неопределенности, в соответствии с законами эвристического мышления, нужно оставить после первого знакомства зрителей с предметом фильма, и как должно идти развитие экранного действия, чтобы зритель постиг научную задачу и начал догадываться о возможных путях ее решения? В какой момент экран подскажет зрителю нужные гипотезы и как приведет к желаемому ответу?

Все это, конечно, зависит от содержания и жанра фильма. Хороший психологический эффект дают фильмы, где зритель как бы сам участвует в научном эксперименте, воспринимая пленку как непосредственный научный документ. Так, научно-популярное кино стало заниматься вопросами социологии и социальной психологии, и там этот прием оказался весьма уместным. Происходит как бы своеобразный «научный спектакль», выполняющий функцию научного кинодокумента. В ткань фильма включается репортаж или постановка социально-психологического опыта, как это сделано в фильме Ю. Аликова и Ф. Соболева «Я и другие», где был применен так называемый «метод подставной группы» с целью проверки данного лица на внушаемость.

Но не только в фильмах о психологии учет психологического фактора уместен и необходим. Научному кино пора породниться с той наукой, без применения которой фильм не доходит до своего адресата, не может быть научно ориентирован на восприятие зрителя. Опираясь на существующие психологические концепции, нужно задуматься над самой «техникой» кинорассказа в познавательном фильме, над его драматургией, теория которой явилась бы составной частью общей теории научно-популярного кинематографа.

В заключение хотелось бы помечтать об образном воплощении на экране собственно философского материала, включая законы и категории материалистической диалектики.

В советском научно-популярном кино такие попытки предпринимались, но, увы, пока еще не приводили к большим успехам, к прорывам в новое качество. Были попытки, например, втиснуть в две части всю теорию познания («Познание мира») — это была всего лишь внешняя иллюстрация. Была более серьезная попытка образно представить 16 элементов диалектики, которые, как известно, сформулировал В. И. Ленин, конспектируя «Науку логики» Гегеля («Страница 100»).

Но пока это всего лишь попытки.

А между тем в современном мире цельное философское мировоззрение играет исключительно важную роль. Только определенная социально-идеологическая принадлежность позволяет человеку ориентироваться в мире.

Популяризация средствами кино абстрактных понятий и законов через чувственно воспринимаемые образные системы — задача огромной сложности. Но ведь строил планы экранизации «Капитала» Маркса Эйзенштейн! Опубликованные недавно материалы («ИК», 1973, № 1) наводят на серьезные размышления относительно учета Эйзенштейном психологии познания глубинных, сущностных законов через образный строй экрана.

Можно пожелать, чтобы фильмы о философии увлекли зрителя в равной степени силой логики и эмоциональным напряжением, ибо усвоить основы марксистско-ленинской философии — это значит не только рассудочно воспринять ее принципы; это еще значит «принять в душу», эмоционально вобрать в себя систему мировосприятия этой философии, настроить себя на диалектику ее видения.

Вероятно, поиски на путях философского фильма приведут и к новым открытиям в области драматургии, которая будет основана на драматургии диалектической логики и, может быть, в то же время, драматургии борьбы идей, столкновений идеологий.

В надежде на создание познавательных фильмов высокого класса, основанных на законах, открытых психологией и философией познания, фильмов, нужных и важных сегодня в борьбе идей, в формировании научного мировоззрения зрителя, мы и написали эту статью.

Редакция журнала «Искусство кино» приветствует своих коллег из ГДР

В культурной жизни Германской Демократической Республики произошло отрадное событие: начал издаваться новый ежемесячный журнал «Фильм унд Фернзее», посвященный проблемам кино и телевидения.

Главный редактор Гюнтер Нетцебанд в передовой статье первого номера журнала рассказывает читателям о целях и задачах «Фильм унд Фернзее». Определяя основные методологические принципы, на которых редколлегия собирается строить свою деятельность, тов. Нетцебанд особо подчеркивает необходимость принципиального и последовательного проведения в жизнь ленинских принципов партийности в подходе к явлениям искусства, неослабного внимания к проблемам формирования личности нового человека социалистического мира. В планах редакции, сообщает тов. Нетцебанд, теоретические статьи, посвященные проблемам киноискусства, рецензии на наиболее интересные фильмы, дискуссии, посвященные новым тенденциям и явлениям экранного искусства, интервью, знакомящие читателей с творческими планами известных кинематографистов. Большое место будет отведено в журнале вопросам истории мирового кино, изучению творчества ведущих кинематографистов прошлого, оказавших заметное влияние на современный кинематограф.

«Фильм унд Фернзее» адресован не только профессиональным кинематографистам, студентам художественных вузов, кинолюбителям и работникам культуры. Одной из главных задач нового издания является постоянный контакт и живой диалог с широким кругом любителей кино.

В статье «Социалистическое киноискусство ГДР и его ответственность перед современностью» министр культуры Германской Демократической Республики тов. Ганс-Иохим Хофман говорит о славных традициях пролетарской культуры в Германии, о руководящей роли СЕПГ в развитии социалистической культуры, о необходимости точных идейно-художественных критериев в подходе к явлениям искусства.

Теоретический раздел первого номера открывает статья Андре Торндайка и Германа Херлингхауза «Наше время и наши фильмы», посвященная характеру и общественной значимости конфликта в фильмах последнего времени, созданных кинематографистами ГДР,— «Третий», «Спелые вишни», «Пауль и Паула», «Мой любимый Робинзон». В этом же разделе напечатана статья советского киноведа Александра Караганова «Политическое кино сегодня», посвященная актуальным проблемам кинематографа Запада.

Интересен историко-мемуарный раздел номера, в котором Клаус Вишневски опубликовал материалы, посвященные творчеству кинорежиссера Златана Дудова. Здесь же Сергей Герасимов, Алексей Каплер и Сергей Юткевич знакомят немецких читателей с жизнью и творчеством советского кинорежиссера Григория Козинцева. Читатели найдут в журнале сообщение о выставке памяти Александра Довженко, организованной Государственным киноархивом ГДР при помощи советских коллег.

О своем творчестве рассказывают актер Эрвин Гешоннек, литературовед, кинокритик и писатель Виктор Шкловский, которого журнал тепло поздравил с 80-летием, сценарист Борис Добродеев.

Интересное и удачное начало вселяет уверенность в том, что «Фильм унд Фернзее» будет играть важную роль в развитии кинематографии ГДР, в укреплении интернациональных связей кино и телевидения с другими социалистическими странами.

Желаем успеха, дорогие коллеги!

Видный деятель в области кинопедагогики



23 июля после тяжелой и продолжительной болезни на шестьдесят девятом году жизни скончался видный деятель советского кинообразования, профессор кафедры киноведения ВГИКа, член правления Союза кинематографистов СССР Александр Николаевич Грошев.

Биография Александра Николаевича типична для многих советских интеллигентов первого поколения, взращенных и воспитанных революцией, социалистическим государством. Он родился 16 июня 1905 года в бедной крестьянской семье недалеко от Москвы. Его юность прошла в годы становления Советской власти, в незабываемый период отечественной истории, озаренной светом Великого Октября.

После окончания Академии коммунистического воспитания имени Н. К. Крупской он работал в Кинокомитете, в методическом отделе, занимаясь уже тогда, в самом начале тридцатых годов, вопросами кинообразования, деятельностью ВГИКа.

Александру Николаевичу была свойственна глубокая, органическая большевистская партийность — умение по-партийному, принципиально подойти к каждому человеку, к каждому вопросу. Этому его научила многолетняя партийная работа: в предвоенные годы он был секретарем столичного райкома партии, в пятидесятые годы работал в аппарате ЦК КПСС.

Александр Николаевич был талантливым организатором, чутким и внимательным руководителем. Эти качества в наибольшей мере проявились в пору, когда он был директором «Мосфильма» и, особенно, когда в течение шестнадцати лет — с 1956 по 1972 год — возглавлял ВГИК.

Грошев был не только ректором института. Он был высококвалифицированным киноведом, педагогом, опытным воспитателем.

Активнейшее участие Александр Николаевич принимал в работе кафедры киноведения, в создании учебника по истории советского кино, где им написаны главы, посвященные современному этапу развития советского многонационального киноискусства. В его творческой мастерской учились киноведы, успешно работающие ныне на многих участках советской кинематографии.

В течение многих лет А. Н. Грошев вел работу по изучению и пропаганде теоретического наследия классика советского кино В. И. Пудовкина.

Научные интересы Александра Николаевича были связаны также с такими центральными и сложными вопросами кинонауки, как ленинская тема в кино, проблема современности в киноискусстве, образ героя советского кино и многими другими.

Особое признание получила плодотворная деятельность Александра Николаевича Грошева в качестве одного из организаторов СИЛЕКТа — Международного центра связи киношкол, вице-президентом и президентом которого он неоднократно избирался.

Александр Николаевич отличался поразительной скромностью. И только те, кто был знаком с его повседневной деятельностью, могли видеть, какую огромную работу он вел, вел до последнего месяца, даже до последней недели жизни.

Партия и правительство высоко оценили вклад А. Н. Грошева в советское кинообразование и в советскую кинематографию. Ему было присвоено звание Заслуженного деятеля искусств РСФСР, он был награжден орденами Трудового Красного Знамени, «Знак Почета» и медалями.

Имя Александра Николаевича Грошева навсегда останется в истории ВГИКа, в истории советского кино.

Кафедра киноведения ВГИКа



Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Города и годы» (по мотивам произведений К. Федина), 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 7 ч.
Авторы сценария В. Валуцкий, А. Зархи. Режиссер-постановщик А. Зархи. Главный оператор А. Княжинский. Главный художник Д. Виницкий. Композитор А. Шнитке. Звукооператор Г. Коренблюм.
В работе над фильмом принимала участие киностудия ДЕФА (ГДР).
В главных ролях: И. Старыгин, Б. Брыльска, И. Печерникова, В. Глацедер, Ф. Юнге, Х. Геринг, Н. Гринько, Л. Кулагин, С. Мартинсон, Г. Бурков.

«Дети Ванюшина» (по одноименной пьесе С. Найденова), 10 ч.
Автор сценария Е. Ташков. Режиссер-постановщик Е. Ташков. Оператор-постановщик В. Железняков. Художники-постановщики А. Карташов, Л. Платов. Композитор А. Эшпай. Звукооператор С. Минервин.
В главных ролях: Б. Андреев, Н. Зорская, А. Кайдановский, Л. Гурченко, В. Шарыкина, А. Воеводин, О. Голубицкий, В. Павлов, Е. Соловей, Л. Белугина, О. Бобкова, В. Серова, Н. Пянтковская, К. Хабарова, Т. Совчи.

«Настенька» (по рассказу Г. Маркова), 2 ч.
Авторы сценария О. Бондарев, О. Мещанинов, А. Мишарин. Режиссер-постановщик О. Мещанинов. Оператор-постановщик А. Эгина. Художник-постановщик В. Щербак. Музыка из произведений С. Рахманинова. Звукооператор О. Упеник.
В главных ролях: Л. Лужина, Ю. Назаров, Маша Бредихина, Дима Замулин, Лена Богданова, Д. Орловский, В. Березуцкая.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Ни слова о футболе», 7 ч.
Автор сценария А. Гребнев. Режиссер-постановщик И. Магитон. Главный оператор Л. Петров. Художники-постановщики Г. Анфилова, А. Анфилов. Композитор А. Зацепин. Звукооператор Ю. Евсюков.
В главных ролях: Ира Волкова, Витя Харитонов, Миша Пурченков, Таня Городничева, Е. Уралова, А. Демьяненко, Б. Кудрявцев, В. Грамматиков, Г. Двойникова, Н. Карпушина, И. Будкевич.

«Ты приходи к нам, приходи» (по мотивам одноименной повести В. Голявкина), 2 ч.
Автор сценария А. Ахундова. Режиссер-постановщик Г. Васильев. Оператор-постановщик Л. Рагозин. Художник-постановщик В. Богомолов. Композитор Б. Соколов. Звукооператор Л. Дружинина.
В главных ролях: Гриша Крупин, Слава Перов, М. Кононов, Н. Горлов.

«Жених и невеста» 2 ч.
Автор сценария Ю. Яковлев. Режиссер-постановщик Б. Нащекин. Оператор-постановщик В. Окунев. Художник А. Вагичев. Звукооператор А. Елисеев.
В главных ролях: Лена Плетнева, Алеша Дмитриев, Александр Кирилин, Марина Кравченко, Вася Агапов.

Киностудия «Ленфильм»

«...А вы любили когда-нибудь?», 9 ч.
Авторы сценария Г. Полонский, К. Икрамов. Режиссер-постановщик И. Усов. Оператор-постановщик А. Дибривный. Художник-постановщик И. Вускович. Композитор И. Цветков. Стихи Я. Голякова. Звукооператор Г. Эльберт.
В главных ролях: Л. Шагалова, С. Филиппов, Г. Вицин, Е. Андерегг, П. Крымов, А. Мальцева, В. Пучков.

«Возвращенный год», 3 ч.
Авторы сценария В. Марамзин, М. Ордовский. Режиссер-постановщик М. Ордовский. Главный оператор Н. Жилин. Главный художник В. Амельченков. Композитор Г. Фиртич. Звукооператор Б. Лившиц.
В главных ролях: И. Дмитриев, Н. Волков, Е. Леонов.

«Докер» (по одноименному роману Г. Холопова), 7 ч.
Автор сценария Г. Холопов. Режиссер-постановщик Ю. Рогов. Главные операторы Е. Мезенцев, Э. Яковлев. Главный художник М. Кроткин. Композитор А. Мнацаканян. Звукооператор Б. Андреев.
В главных ролях: Е. Леонтьев, М. Джанашия, Н. Гриценко, Е. Копелян, Р. Быков, Е. Санаева, И. Ефимов, А. Пышняк, Г. Тохадзе, А. Смирнов.

Киевская киностудия имени А. П. Довженко

«Будни уголовного розыска», 9 ч.
Авторы сценария М. Маклярский, К. Рапопорт. Режиссер-постановщик С. Цыбульник. Главный оператор Н. Слуцкий. Главный художник В. Агранов. Композитор М. Табачников. Звукооператор Ю. Горецкий.
В главных ролях: Б. Зайденберг, Н. Лебедев, В. Мирошниченко, П. Кормунин, В. Нечипоренко, Е. Крупенникова, Ю. Каморный, Л. Перфилов, В. Бабиенко, М. Водяной, Р. Клявин, Б. Мирус, К. Степанков.

«Каждый вечер после работы» (по мотивам повести М. Глушко «Елена Николаевна»), 8 ч.
Авторы сценария К. Ершов, О. Прокопенко. Режиссер-постанов-

щик К. Ершов. Главный оператор Н. Кульчицкий. Главный художник Д. Боровский. Композитор Я. Лапинский. Звукооператор Г. Калашникова.

В главных ролях:

З. Славина, А. Граве, И. Бунина, Н. Гринько, И. Губанова, А. Адоскин, В. Бессараб, Г. Добина, С. Кондратова, О. Комаров, В. Ивашева, О. Милешкина, Н. Сектименко, Б. Сабуров.

Одесская киностудия

«Ринг», 9 ч.

Автор сценария Н. Леонов. Режиссер-постановщик В. Новак. Главный оператор А. Полынников. Главный художник М. Панаева. Композитор В. Дашкевич. Звукооператор А. Скиндер.

В главных ролях: А. Пороховщиков, Е. Лебедев, Г. Польских, Ю. Родионов, Д. Франько, В. Волков, Н. Гринько, М. Булгакова, С. Гриценко, Г. Дрозд, В. Жариков, В. Серпионов, А. Новоселов.

Литовская киностудия

«Полуночник», 7 ч.

Автор сценария Ю. Яковлев. Режиссер-постановщик А. Жебрюнас. Главный оператор А. Моцкус. Главный художник Ю. Чейчите. Композитор В. Ганелин. Звукооператор С. Вилькявичюс.

В главных ролях: Д. Браткаускас, Д. Дауетите, А. Вегис, З. Вишняускас, А. Правилонис, Д. Казарагите, Г. Гирдвайнис, Е. Тункявичус, Н. Мурзаева, Е. Габренайте.

Рижская киностудия

«Прикосновение», 10 ч.

Автор сценария А. Лапиньш. Режиссер-постановщик Р. Горяев. Оператор-постановщик Г. Скулте. Художник-постановщик Д. Рожлапа. Композитор Р. Гринблат. Звукооператор Г. Кротеев.

В главных ролях: Г. Цилинский, Е. Алексеева, Л. Лиепиня, Г. Яковлев, Г. Пилипенко, Л. Максакова, Р. Загорский, Г. Сысоев, В. Баринов, М. Хижняков.

Киностудия «Казахфильм»

«Лютый» (по мотивам рассказа М. Ауэзова «Серый лютый»), 10 ч.

Авторы сценария А. Михалков-Кончаловский, Э. Тропинин. Режиссер-постановщик Т. Океев. Главный оператор К. Кыдыралиев. Главный художник В. Леднев. Композитор Д. Ботбаев. Звукооператор З. Мухамедханова.

В главных ролях: К. Валиев, С. Чокморов, А. Джангорозова, К. Сатаев, Н. Ихтимбаев.

Киностудия «Грузия-фильм»

«Искатели затонувшего города», 7 ч.

Авторы сценария М. Саралидзе. Режиссер-постановщик Д. Абашидзе. Главный оператор Н. Сухишвили. Главный художник Ш. Гоголашвили. Композитор Р. Логидзе. Звукооператор В. Мачаидзе.

В главных ролях: К. Тавартkиладзе, Л. Андроникашвили, Д. Купарадзе, П. Каландадзе, М. Вашадзе, В Нинидзе, Л. Будурашвили, И. Кахиани, Д. Церодзе, О. Коберидзе, О. Мегвинетухуцеси.

Киностудия «Таджикфильм»

«Тайна забытой переправы», 8 ч.

Автор сценария А. Сидки. Режиссер-постановщик С. Хамидов. Главный оператор А. Мансуров. Главный художник В. Артыков. Композитор Э. Артемьев. Звукооператоры Г. Эльберт, Ф. Махмудов.

В главных ролях: Г. Жженов, М. Вахидов, Б. Бейшеналиев, А. Мухамеджанов, Л. Абукова, М. Исаева, Р. Гусейнов, А. Джалыев, И. Урманавичюс, Ш. Газиев.

«Фитиль» № 134 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.

«Время крад» («Мосфильм»). Автор сценария Ф. Камов. Режиссер Б. Яшин. Оператор В. Листопадов. Художник Б. Чеботарев. Звукооператор И. Любченко. В ролях: Б. Кудрявцев, В. Сергачев.

«Наш конкурс» (ЦСДФ). Автор сценария Б. Санин. Режиссер-оператор Г. Голубов. Звукооператор Ю. Игнатов.

«Музыкальный эксперимент» («Союзмультфильм»). Автор сценария А. Внуков. Режиссер В. Котеночкин. Художник Л. Каюков. Оператор Н. Климова. Звукооператор Г. Мартынюк.

Главный режиссер журнала. А. Столбов. Главный редактор С. Михалков. Звукооператор И. Любченко.

«Фитиль» № 135 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.

«Жизненный опыт» («Союзмультфильм»). Автор сценария А. Внуков. Режиссер Е. Гамбург. Оператор М. Друян. Художник Д. Менделевич. Звукооператор Г. Мартынюк.

«Стыдно!» (ЦСДФ). Автор сценария А. Юров. Режиссер-оператор Г. Голубов. Композитор В. Терлецкий. Звукооператор И. Смирнов.

«Нервотрясение» («Мосфильм»). Автор сценария Д. Рудный. Режиссер В. Попов. Оператор А. Дубинский. Художник Б. Чеботарев. Звукооператор И. Любченко. В ролях: Т. Мурина, Н. Парфенов, В. Перов.

Главный режиссер журнала. А. Столбов. Главный редактор С. Михалков. Звукооператор И. Любченко.

«Фитиль» № 136 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.

«Музыкальный момент» (ЦСДФ). Автор С. Михалков. Стихи А. Внукова. Режиссер-оператор К. Широнин. Художник-постановщик Т. Гит. Композитор В. Терлецкий. Звукооператор Ю. Зорин.

«Частная лавочка» («Мосфильм»). Автор М. Левинтон. Режиссер-постановщик Б. Яшин. Оператор В. Листопадов. Художник-постановщик Б. Чеботарев. Звукооператор И. Любченко. В ролях: М. Пузырева-Зиновьева, В. Козелков.

«Затянувшиеся новоселия» (ЦСДФ). Автор Л. Зингер. Режиссер-оператор К. Широнин. Звукооператор И. Смирнов.

«Во сне и наяву» (Свердловская киностудия). Автор Н. Яковлев. Режиссер-постановщик В. Живолуб. Оператор Г. Черешко. Художник Ю. Истратов. Звукооператор С. Урусов. В ролях: З. Высоковский, С. Гаврилова, А. Папанов, Р. Ткачук.

Главный режиссер журнала А. Столбов. Главный редактор журнала С. Михалков. Звукооператор И. Любченко.

Зарубежные фильмы

«Экзамен», 5 ч.

Производство Студии художественных фильмов (Болгария).

Автор сценария Николай Хайтов. Режиссер Георгий Дюлгеров. Оператор Радослав Спасов. Художник Виолетта Иовчева. Композитор Симеон Пиронков.

В ролях: Филипп Трифонов, Вылчо Камарашев, Снежина Балабанова, Петр Славов, Никола Тодев, Стефан Мавродиев, Эвтим Кириллов.

«Дурман», 8 ч.

Производство Студии художественных фильмов (Болгария).

Автор сценария Слав Г. Караславов (по одноименному роману Георгия Караславова). Режиссер Атанас Трайков. Оператор Крум Крумов. Художник Кирил Недельчев. Композитор Васил Казанджиев.

В ролях: Елена Стефанова, Меглена Караламбова, Иван Налбантов, Антон Горчев, Георгий Георгиев, Кунка Баева, Антон Карастоянов.

«У меня было тридцать два имени», 7 ч.

Производство «Мафильм» (Венгрия).

Автор сценария Дьюла Маар (по роману Эрвина Холлоша). Режиссер Мартон Келети. Оператор Дьёрдь Иллеш. Композитор Иштван Ланг.

В ролях: Петер Хусти, Эрика Боднар, Ласло Тахи-Тот, Ференц Бешшенеи, Золтан Латинович, Шандор Печи, Мари Терёчик.

«На маленькой станции», 8 ч.
Производство Ханойской студии художественных фильмов (ДРВ).
Автор сценария Чан Ким Тхан. Режиссер Чан Дак. Оператор Нгуен Хан Зы. Композитор Дык Минь.
В ролях: Тхан И, Тан Хынь, Хю Конг, Ань Тхай, Ха Минь, Чису Зыон, Тхань Тхю.

«Мисс инкогнито», 9 ч.
Производство киностудии ДЕФА (ГДР) и «Боснафильм» (Югославия), 9 ч.
Авторы сценария Вольфганг Эбелинг, Рольф Ремер. Режиссеры Роланд Ёме, Лотар Варнеке. Операторы Петер Краузе, Ханс Иоахим Рейнике. Композитор Клаус Ленц.
В ролях: Рольф Рёмер, Аннекатрин Бюргер, Кристина Миколаевска, Рольф Херрихт, Миливой Попович-Мавид, Этта Камерон.

«Человек, пришедший после бабушки», 9 ч.
Производство киностудии ДЕФА (ГДР).
Авторы сценария Маурици Яновски, Лотар Куше. Режиссер Роланд Ёме. Оператор Вольфганг Брауманн. Художник Герд Начинеки.
В ролях: Рольф Херрихт, Марита Бёме, Винфрид Глацедер, Херберт Кёфер, Марианна Вюншер, Ильзе Фойгт, Катрин Мартин, Харальд Вандель.

«Шестеро странствуют по свету», 7 ч.
Производство киностудии ДЕФА (ГДР).
Авторы сценария Манфред Фрайтаг, Йоахим Нестлер при участии Райнера Зимова (по мотивам сказки братьев Гримм). Режиссер Райнер Зимон. Оператор Роланд Грэф. Художник Георг Вратш. Композитор Петер Рабенальт.
В ролях: Иржи Менцель, Гюнтер Шуберт, Фридо Зольтер, Ольга Штруб, Христиан Грасхоф, Юрген Гош, Маргит Бендокат, Юрген Хольц, Бертольд Шульце.

«Не обманывай, дорогой!», 9 ч.
Производство киностудии ДЕФА (ГДР).
Авторы сценария Йоахим Хаслер, Хайнц Калов. Режиссер Йоахим Хаслер. Операторы Йоахим Хаслер, Петер Сюринг. Художник Альфред Томалла. Композиторы Герхард Сибхольц, Франк Шёбель.
В ролях: Крис Дёрк, Франк Шёбель, Дорит Геблер, Карел Фиала, Кристель Боденштайн, Рольф Херрихт, Стефан Лизевски.

«Снимай шляпу, когда целуешь», 8 ч.
Производство киностудии ДЕФА (ГДР).
Автор сценария Маурици Яновски. Режиссер Рольф Лозанский. Оператор Вольфганг Брауман. Художник Ганс Йорг Мирр. Композитор Клаус Хуго.
В ролях: Ангелика Валлер, Александер Ланг, Рольф Рёмер, Гюнтер Юнгханс, Гюнтер Грабберт, Петер Боргельт.

«Третий», 8 ч.
Производство киностудии ДЕФА (ГДР).
Автор сценария Гюнтер Рюкер (по мотивам повести Эберхарда Панитца «Под деревьями дождь идет дважды»). Режиссер Эгон Гюнтер. Оператор Эрих Гуско. Художник Гаральд Хорн.
В ролях: Ютта Гофман, Барбара Диттус, Рольф Людвиг, Армин Мюллер-Шталь, Петер Кёнке, Эрика Пеликовски, Кристине Шорн, Клаус Манхен, Йеки Шварц.

«Азалия» в тылу врага», 1-я серия 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Производство киностудии художественных фильмов (КНДР).
Автор сценария Хон Кэ Сок. Режиссер О Бен Чо. Оператор Чжон Кю Ван. Художники Хан Ен Тхек, Чжон Ир Сон. Композитор Пан Мин Хек.
В ролях: Чжон Сон Хи, Ли Бен Хва, Чжо Кен Су, Ким Ын Вон, Цой Ке Хен, Ли Кен Хван.

«Цветущий край», 9 ч.
Производство киностудии художественных фильмов (КНДР).
Автор сценария Хан Бок Гю. Режиссер Ким Ен Хо. Оператор Гван Чхер Сам. Художник Ли Чжи Хсн. Композитор Чжон Чхан Ир.
В ролях: Ким Рён Рин, Пак Мин, Чжон Ми Сук, Кан Е Сон, Чжу Чжо Ирн.

«Безделье», 2 ч.
Производство Лодзинской киностудии «Се-Ма-Фор» (Польша).
Автор сценария и режиссер Леопольд Новак. Оператор Ромуальд Кропат. Композитор Вальдемар Пажинський.
В главной роли Роман Фрасик.

«Путь в полутьме», 9 ч.
Производство киностудии «Букурешть» (Румыния).
Автор сценария Петре Попеску. Режиссер Лучиан Брату. Оператор Николае Джирарди. Художник Николае Дрэган. Композитор Дан Штефэнике.
В ролях: Маргарета Погонат, Корнел Коман, Иляна Стана Ионеску, Иона Чомиртан, Кармен Галин, Аурел Джурумия, Дойна Станеску, Юлиан Виса, Лауренцу Джульмяну, Константин Лунджяну.

«Потерянные миллионы» («Бригада особого назначения в горах и на море»), 10 ч.
Производство киностудии «Букурешть» (Румыния).
Авторы сценария Николае Цик, Мирча Дрэган. Режиссер Мирча Дрэган. Оператор Николае Мэрджиняну. Художник Константин Симионеску. Композитор Ион Кристиною.
В ролях: Тома Караджиу, Деметриу Рэдулеску, Ион Финтестяну, Пуйю Кэлинеску, Жан Константин, Юрие Дарие, Думитру Фурдуй, Иоана Дрэган.

«Персональное задание», 9 ч.
Производство киностудии «Баррандов» (Чехословакия).
Авторы сценария Иван Гариш, Йозеф Пицек, Иво Томан. Режиссер Иво Томан. Оператор Иржи Тарантик. Художник Ярослав Кршка. Композитор Иржи Шуст.
В ролях: Карел Глушичка, Карел Шебеста, Зденек Кутил, Ян Каниза, Инка Чеканова, Здена Гадрболцова, Богумил Шмида.

«Человек на мосту», 8 ч.
Производство студии художественных фильмов «Братислава» (Чехословакия).
Автор сценария Иван Буковчан. Режиссер Ян Лацко. Оператор Владимир Ешина. Художник Юрай Червик. Композитор Йозеф Маловец.
В ролях: Иван Мистрик, Леопольд Гаверл, Адам Матейка, Йозеф Голоровский, Владимир Петрушка, Славо Дрозд.

«Я подожду, пока ты убьешь», 9 ч.
Производство киностудии «Баррандов» (Чехословакия).
Автор сценария Иво Томан (по мотивам рассказа Карела Фабиана). Режиссер Станислав Черный. Оператор Иржи Тарантик. Композитор Милош Вацек.
В ролях: Адольф Филип, Владимир Длоугий, Карел Глушичка, Илья Прахэрн, Эва Ироушкова, Милош Ваврушка, Франтишек Сухомел.

«Одинокий волк», 8 ч.
Производство «Ядран-фильм», «Кроатиа-фильм» (Югославия).
Авторы сценария Степан Перович, Обрад Глушчевич. Режиссер Обрад Глушчевич. Оператор Ненад Йовичич. Художник Душан Брайич. Композитор Боян Адамич.
В ролях: Славко Штимац, Желько Матайя, Иван Штимац, Боро Иванишевич, Смилян Чичич, Финка Павичич-Будак, Эдо Перочевич, Драгомир Фелба, Рикард Брзеска, Бранко Шполяр.

«Пламя любви» (по повести Мухаммада Салема), 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Производство Генеральной компании по производству фильмов (АРЕ).
Авторы сценария Абдель Салям Муса, Набиль Гулям. Режиссер Мухаммад Салем. Оператор Вахид Фарид. Композиторы Балиг Хамди, Мухаммад Муджи.
В ролях: Сабах, Рушади Абаза, Вадир Сафи, Гвайда, Хусейн Фахми.

«У подножия Акрополя», 10 ч.
Производство «Русопулос» (Греция).

Автор сценария Яковос Кабанелис. Режиссер Василис Георгиадис. Оператор Никос Гарделис. Художник Никос Николаидис. Композитор Яннис Маркопулос.

В ролях: Элли Фотиу, Георгис Дзордзис, Димос Старениос, Костас Бакас, Бетти Арванити.

«Собеседование», 7 ч.

Производство «Мринал Сен Продакшнз» (Индия).

Автор сценария Мринал Сен (по рассказу Ашиша Бармана). Режиссер Мринал Сен. Оператор К. К. Махаджам. Композитор Биджай Рачхоб Рао.

В ролях: Ранджит Малик, Каруна Банерджи, Секхар Чаттопадхая, Мамата Чаттопадхая, Умнатх Чаттопадхая, Амал Чакраварти, Шипра Чакраварти.

«Сагина Махато», 9 ч.

Производство «Стюдио Сапплай Кооператив» (Индия).

Автор сценария Тапан Синха (по сюжету Рупадарши). Режиссер Тапан Синха. Оператор Бимал Мукерджи. Художник Сунити Митра. Композитор Тапан Синха.

В ролях: Дилип Кумар, Сайра Бану, Анил Чаттерджи, Сумита Саньял, Сваруп Датта, Аджитеш Банерджи, Бхану Банерджи.

«Полмиллиарда за алиби» («Именем итальянского народа»), 9 ч.

Производство «Интернейшнл Аполло Фильм» (Италия).

Авторы сценария Адже, Скарпелли. Режиссер Дино Ризи. Оператор Сандро д'Эва. Художник Луиджи Скаччаноче. Композитор Карло Рустикелли.

В ролях: Витторио Гассман, Уго Тоньяцци, Мишель Чимарозо, Ренато Бальдини, Пьетро Форди, М. Тереза Альбани.

«Молодой Хуарес», 10 ч.

Производство «Класа Фильмс Мундьялес» (Мексика).

Авторы сценария Хесус де Карденас, Эмилио Гомес Муриель (по роману Хосе Мансисидора). Режиссер Эмилио Гомес Муриель. Оператор Рауль Мартинес Соларес. Художник Хесус Брачо. Композитор Рауль Лависта.

В ролях: Мария Елена Маркес, Умберто Альмасан, Доминго Солер, Родольфо Ланда, Карлос Рикельме.

«Пламя гор» («Феллаги»), 8 ч.

Производство Студии художественных фильмов (Тунис).

Автор сценария Омар Хлифи (по роману Абдеррахмана Аммара «Любовь и революция»). Режиссер Омар Хлифи. Оператор Стоян Злычкин. Композитор Уанес Краем.

В ролях: Хабиб Шаари, Монжиа Табуби, Льюис Дидзель, Мохтар Хашища, Лахдар Суид.

«Профессиональный риск» (по произведению Симона и Жана Корне), 10 ч.

Производство «Гомон Энтернасьональ» (Франция).

Авторы сценария Андре Кайятт. Арман Жаммо. Режиссер Андре Кайятт. Оператор Кристиан Матра. Художник Поль Бути.

В ролях: Жак Брель, Эммануэль Рива, Рене Дари, Надин Алари, Кристин Фаберга, Жак Арден, Габриель Гобен, Мариель Батист.

«Тупик», 9 ч.

Производство «Омега-фильм» (Швеция).

Автор сценария и режиссер Стеллан Ульссон. Оператор Йоспер Хём.

В ролях: Кент Арне Дальгрен, Элисабет Рейнгорд, Стиг Торстенссон, Эва Брит, Рикард Чильберг, Лена Ульссон, Анника Ульссон.

«Без семьи» (по мотивам одноименной повести Г. Мало) и **«Али-баба и сорок разбойников»**, 9 ч.

Производство «Тоэй компани» (Япония).

«Без семьи», 5 ч.

Авторы сценария К. Ито, М. Ямаваси. Режиссер Хироси Окава. Художник А. Окухара, С. Фукумото. Композитор Т. Киносита.

Роли озвучивали: С. Харлап, А. Баранов, Ю. Ильчук, В. Алентова.

«Али-баба и сорок разбойников», 4 ч.

Автор сценария Мюрихиса Ямамото. Режиссер Хироси Сидара. Художник Сабуро Ёкон. Композитор Сейтиро Уно.

«Под стук трамвайных колес» (по роману Сюгоро Ямимото), 9 ч.

Производство «Тохо компани» (Япония).

Авторы сценария Акира Куросава, Хидео Огуни, Синобу Хасимото. Режиссер Акира Куросава. Операторы Такао Саито, Ясумити Фукудзава. Художники Иосиро Мураки, Синобу Мураки. Композитор Тору Такемицу.

В ролях: Еситака Дзуси, Акеми Негиси, Синсуке Минами, Дзунзабуро Бан, Кийоко Танге, Дзицуко Есимура, Хироси Акутагава, Томако Нараока.

«Девушки идут навстречу ветру», 9 ч.

Производство «Мингэй Эйгася» (Япония).

Авторы сценария Кёми Имадзаки, Юсаку Ямагата. Режиссер Мицуо Вакасуги. Оператор Кан Иноуэ.

В ролях: Хироко Нагава, Томако Куримото, Кёко Хисабара, Сидзуэ Мори, Фудзи Фукудзава, Коити Ока, Еити Ямамото, Итио Имото, Дзюкити Уно.



СОДЕРЖАНИЕ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО» ЗА 1973 ГОД

(Цифрами обозначен номер журнала)

ВНИМАНИЕ! ВАЖНАЯ ТЕМА!

ДИСКУССИИ

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ

МЕМУАРЫ И ПУБЛИКАЦИИ

ТРАДИЦИИ, УХОДЯЩИЕ В ЗАВТРА

БЕСЕДЫ ЗА РАБОЧИМ СТОЛОМ

РАЗДУМЬЯ ВСЛУХ

ИЗ ТВОРЧЕСКОГО ОПЫТА

ПОРТРЕТЫ

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

МОЯ НОВАЯ РОЛЬ

КЛУБ МОЛОДЫХ

НАШИ ИНТЕРВЬЮ

ИЗДАНО О КИНЕМАТОГРАФЕ

СРЕДИ КИНОЛЮБИТЕЛЕЙ

ЮБИЛЕИ

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ

ПЕРЕПИСКА С ЧИТАТЕЛЯМИ И ЗРИТЕЛЯМИ

ПО СТРАНИЦАМ ПЕЧАТИ

ПРЕМИИ

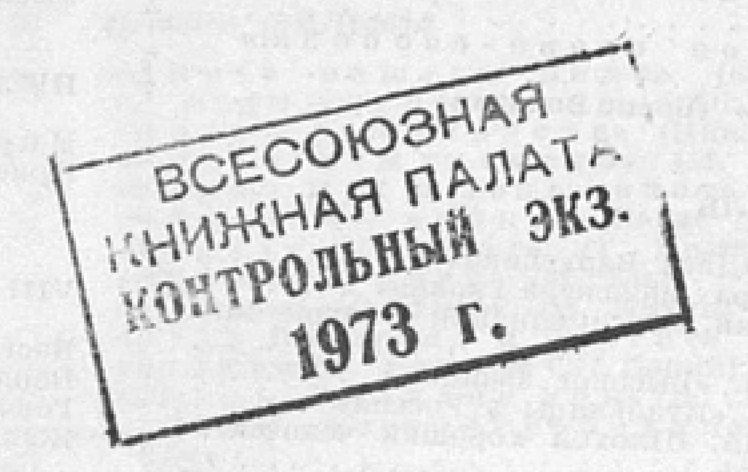
VIII МОСКОВСКИЙ...

ЗА РУБЕЖОМ

СЦЕНАРИИ

ИНФОРМАЦИИ

НЕКРОЛОГИ



В ПЕРВОМ НОМЕРЕ «ИСКУССТВА КИНО»
за 1974 год читайте:

статьи М. Штрауха, Б. Чиркова, К. Ярматова, Т. Океева, В. Листова, посвященные ленинской теме, неисчерпаемому источнику вдохновения советских художников экрана;

ответы кинематографистов Р. Адомайтиса, А. Зархи, Б. Кимягарова, А. Кончаловского, Б. Кудина, И. Фрэза, А. Хамраева на вопросы анкеты журнала «Что такое современное кино!»;

статью В. Михалковича о проблемах детективного жанра в связи с новыми работами киностудий страны;

рецензию А. Зоркого на фильм Л. Гайдая «Иван Васильевич меняет профессию»;

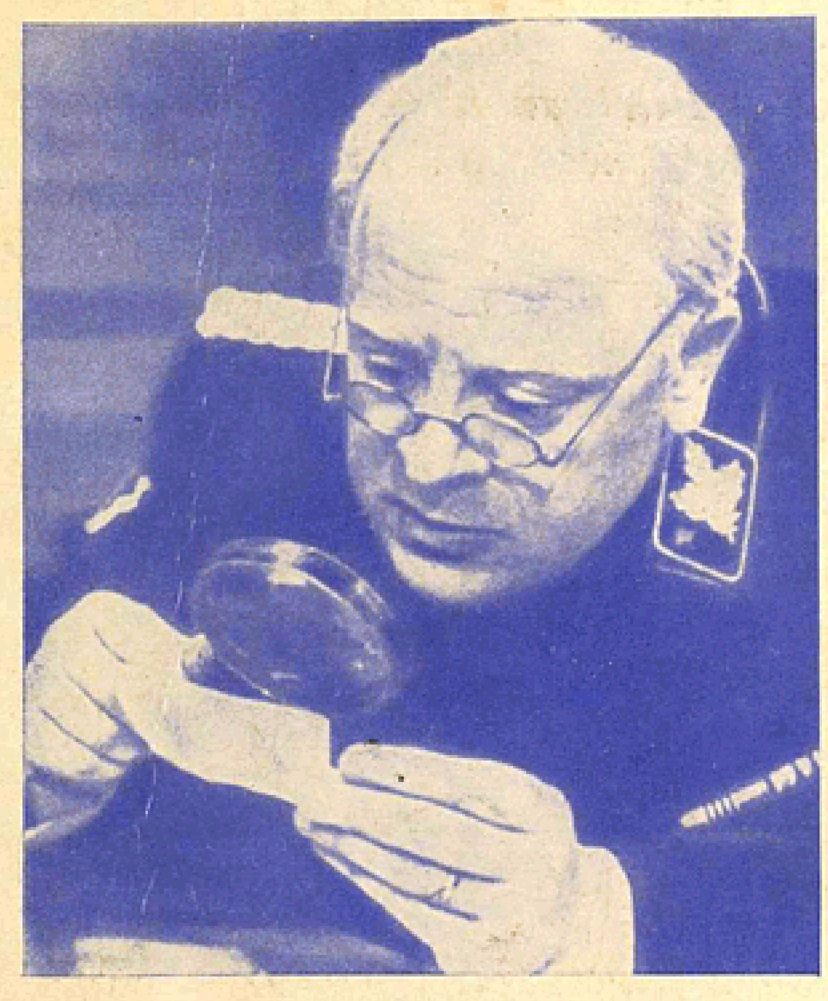
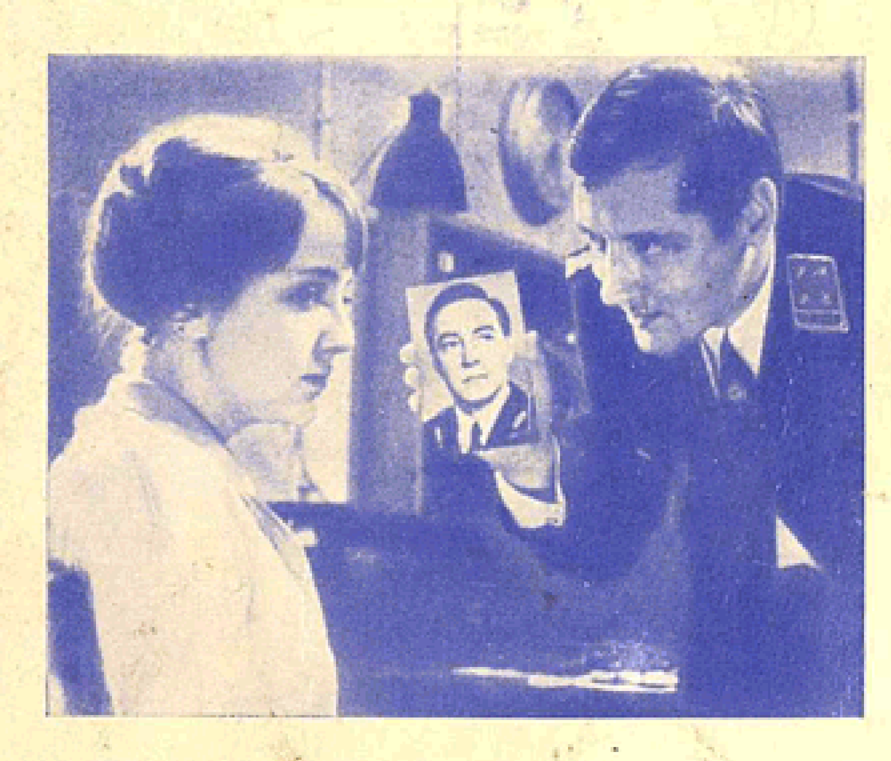
беседу кинокритиков И. Вайсфельда (СССР), А. Ивасаки (Япония), Е. Плажевского (Польша) за «круглым столом» «ИК»;

обзор К. Парамоновой фильмов для детей, представленных на VIII Международном кинофестивале в Москве;

статью Г. Богемского «Прощание с Анной Маньяни»;
сценарий Ю. Дунского и В. Фрида «Я, Шаповалов Т. П.» и другие материалы.

ИСКУССТВО КИНО 12
1973



70402